



ZODIACO LETTERARIO

DELLO STESSO AUTORE

Saggio d'introduzione alla critica del Romanticismo

Napoli, Detken e Rochell - 1920 L. 5,00

La critica contemporanea

Napoli, Riccardo Ricciardi Edit. - 1921 (*esaurito*) » 8,00

IN PREPARAZIONE

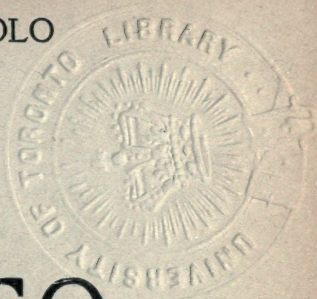
L'Italia d'oggi

Studi sul Duecento

Antologia della critica contemporanea

59142

FRANCESCO PICCOLO



ZODIACO LETTERARIO

198881
30.1.25

VALLECCHI EDITORE FIRENZE



PROPRIETÀ LETTERARIA

Tutti i diritti sono riservati a norma delle vigenti leggi

A ELENA

INTRODUZIONE

È inutile dire come e perchè sia sorta l'ispirazione di questo libro e quale sia stato il metodo di svolgimento delle idee in esso contenute. Ogni libro si giustifica da se, e non c'è davvero bisogno che un libro si presenti con dichiarazioni proemiali come per farsi perdonare d'esser venuto a interrompere la tela sapiente e meravigliosa delle costruzioni altrui.

Per quanto l'esperienza voglia insegnare ai giovani di entrare a piccoli passi e cautamente e discretamente nel tempio dove dottori d'ogni età discorrono fumando sigarette oppiate e sputando bile o umori dolciastri secondo la digestione e lo stato uterino del giorno, pure è sempre piacevole entrare come un intruso, senza chieder permesso e senza complimenti, nella chiesa della letteratura e dell'arte italiana che è la più bella costruzione bizantina che si possa ammirare, compiuta da quei pochi i quali sembrano posti da Dio o dal destino o dalla loro bizantineggiante passione a guardia del tempio. Certamente a voler guardare e studiare la letteratura contemporanea con le lenti di cotesti signori, c'è sempre qualche cosa da imparare, che non esce però oltre il cerchio di una certa praticaccia da rivista e da giornale e di una virtuosità che può passare per onestà e moralità letteraria solo quando non si voglia prendere atto della insigne malafede con la quale essi combattono l'onestà e la moralità letteraria altrui. Ma i giovani di

oggi, catalogati o non nella rubrica *Uasso crocianesimo*, non han bisogno di andare a scuola dai rappresentanti dell'alto crocianesimo, e non sentono neanche il dovere di rispettarli; pensano e scrivono libri del tutto spregiudicati, portano nello studio e nella discussione il risultato di una esperienza personale che non si riallaccia nè a una tradizione, nè a una scuola, nè a un nome, nè a una rivista. I libri sono di coraggio e di battaglia; anche se incauti: hanno maggior valore quanto più sono incauti, perchè portano il peso d'una sincerità, escludono quello d'un compromesso, o di una utilità pratica bassa e meschina.

Ma è anche inutile dire tutto questo. Forse serve a una sola cosa: a dire che il libro è, sì, spregiudicato, ma sereno. Ho dovuto far forza a escludere dal mio stato d'animo, via via che scrivevo, ogni residuo di giudizio sulla esperienza critica altrui. Così, della esperienza critica altrui ho fatto molte volte a meno, per non deformare la mia della quale solo volevo dar conto, a me prima che agli altri. Non volevo scrivere un libro di risultati della critica contemporanea esercitata sulla letteratura contemporanea: questo potrebbe essere un lavoro di disciplina e di encomiabile sforzo manualistico; ma c'è molta roba da digerire, e, sinceramente, quando si son lette le *Note sulla letteratura italiana* del Croce, nonostante che si avverta il difetto, sul quale tutti, chi più e chi meno, son d'accordo, della critica crociana, cade ogni voglia, e cade pure ogni onesto bisogno, di intendere la critica degli altri, quando si voglia scrivere un libro non manualistico e d'informazione, ma un libro d'esperienza.

E perchè libro d'esperienza? d'esperienza viva, passionale, magari urtante e invisa a quelli che cercano nei libri la posatezza e la pesantezza del bel garbo, del bel metodo, della cosa fredda e senz'anima e senz'amore? Perchè vale la pena di cercarsi e

ritrovarsi attraverso le tormentose pagine di un libro, rivivere la propria gioia, mettere nella bilancia del movimento culturale contemporaneo una personalità e non uno schedario, un libro vivo non una confezione manualistica, il risultato di una esperienza passionale non un titolo accademico. Perché, in sostanza, lo stato d'animo dei giovani di oggi che fanno onestamente e per amore professione di letteratura, e non si concedono alla letteratura militante che si frantuma e si disperde per i gusti della maggioranza idiota ed estranea, ma a quella che è studiata ed esercitata in margine alle ore lasciate libere da un ufficio non ingrato, è tale che si avverte prepotente la necessità di rinnegare i circoli chiusi di una cultura e di una letteratura manualistica e integrare alla vita il gioioso lavoro fatto per valutare cotesto ufficio non ingrato il quale disciplina l'amore la passione e l'esercizio, e dà la coscienza della esperienza letteraria come quello che ha bisogno d'intuizioni vive e sicure e non di ricami e di smarrimenti e di false estasi spirituali.

Sarà chiaro a tutti, spero, perchè un lavoro intorno alla letteratura italiana contemporanea incominci dal Foscolo dal Leopardi e dal Manzoni e salti, rapidamente, senza anelli di passaggio, al Carducci. E' perchè essi danno veramente spiriti e forme nuove alla letteratura e all'arte della nuova Italia, e aderiscono così perfettamente allo spirito contemporaneo e li sentiamo così vicini, che è proprio strano vedere e dover digerire una bibliografia morta, da anatomisti senza cuore, ammassata intorno all'opera loro. Sì. Io mi meraviglio di ciò e non che ci siano ancora pallide anime crepuscolari attaccate disperatamente alle voci e agli accenti e all'armonia dei canti leopardiani: nessun sorriso di critico così detto sereno potrà scindere una sensibilità umana e un disperato grido leopardiano, perchè l'eternità dell'arte è appunto in questa adesione

dello spirito umano, anzi di tutta la nostra umanità a quella dell'artista. Non s'intende una comprensione a freddo, esclusivamente logica. Chi persegue questo disegno, rifare cioè logicamente ed esclusivamente un processo fantastico, è un necroforo dell'arte, perchè nell'atto stesso che si realizza logicamente cotesto processo fantastico, lo si distrugge, frantumandolo e come mascherandolo quando non si abbia il calore d'umanità e di visione per ristabilirlo fantasticamente ed aderirvi e intenderlo e sentirlo. Perchè l'arte ha una sua verità, che non è unicamente quella di visione, di rappresentazione, ma di umanità, di personalità. L'arte pura visione, pura rappresentazione, come per dire puro gioco di fantasia, l'arte insomma vuota di sentimento e staccata del tutto da una umanità vivente, è una concezione deformata dell'arte oggetto, resa completamente oggetto, con linee decise, staccate, solo come arte e in quanto arte, da una personalità, racchiudente uno stato d'animo, paesaggio, notte di luna, infinito, gioia, che nel momento in cui l'elaborazione fantastica è completamente fuori del soggetto non ha più con questo nessun legame di dipendenza, per il fatto stesso che è già un mondo a se, con una realtà sua, indipendente. Ma nessuno potrà negare che il legame e la dipendenza esistano, magari fuori delle ricerche della critica, ma inoppugnabili, quando non si voglia ritenere che l'arte sia una manifestazione di attività olimpica, creazione di un mondo strappato dalla individualità dalla quale è sorto, estraneo eppure tanto e così intimo a quella individualità che non ci basta pervaderlo isolatamente, ma sentiamo il bisogno di riferirlo a tutta la profonda intima vita spirituale dell'artista.

Sappiamo che la letteratura contemporanea non s'intende, tagliando fuori Ugo Foscolo. Non si rinnega facilmente un romanzo che ha inaugurato, si può dire, il romanticismo italiano convenzionale: sen-

timentalismo torbido e malato e patriottismo. Una letteratura varia e senza fine è di diretta e immediata derivazione da cotesto romanzo che aveva creato uno stato d'animo collettivo. La quale letteratura forse non ci riguarda, perchè non entra nell'interesse dello storico tutta la congerie incalcolabile che non offre elementi di individualità; ma ci riguarda come stato d'animo di una collettività anche se cotesto stato d'animo è esclusivamente poetico e lirico. Ma Ugo Foscolo entra di diritto nei limiti del nostro interesse con due o tre sonetti che fanno di lui il poeta più vicino a noi e il più moderno. Per qualche tempo l'interesse degli studiosi e dei critici si è circoscritto nella bellezza dei *Sepolcri* e nella non finita linea architettonica, severa e snella come quella di un tempio ellenico, delle *Grazie*, ma qualche sonetto non si può leggere senza ripeterselo con inesausta gioia spirituale, e non si possono leggere le prose del Foscolo senza veder balzare, viva e pensierosa, dallo sfondo d'un principio di secolo tormentato e ansioso, la figura possente d'un grande poeta e grande scrittore.

Leopardi ha fatto per lungo tempo le spese di categorie varie di studiosi e di sfaccendati, linguisti, o ricercatori di curiosità e di documenti storici, o scienziati e falsi filosofi. Il mondo non è ancora in pace per lui, e forse non lo sarà mai, perchè la sua poesia ha tanto valore di eternità che accanto all'amore appassionato e fervido crescerà sempre rigoglioso il parassitismo accademico scienziato e scolastico. Ma questo non preoccupa. Leopardi è un po' in alto, anche nella fortuna della comprensione degli intenditori. Egli è un po' il compagno di tutti, facile a intendere, in quell'età dei primi smarrimenti, delle prime delusioni, delle prime amarezze, quando lo spirito comincia a valutare e interpretare la vita in un senso diverso da quello dell'età precedente. Lo si abbandona, attratti e distratti da altre cose, per ri-

trovarlo poi, nella vita, sempre, in quei momenti iniziali del suo stato d'animo poetico che abbiamo in comune con lui, con la differenza ch'egli svolge e approfondisce e noi non sappiamo, ma siamo solo attratti dalla lucidità fredda, gelida, dello svolgersi dello spirito di lui: *Tornami a mente il dì...* oppure *Io qui vagando al limitare intorno...* oppure *Sempre caro mi fu quest'ermo colle...* e poi *O graziosa luna, io mi rammento...*, *Dolce e chiara è la notte e senza vento...* Non è necessario, per fare del Leopardi un problema centrale e per intenderlo subito nelle qualità essenziali a determinare lo sviluppo della poesia di lui, ricordare i canti più noti e ripetersi quei versi che nella opinione dei più costituiscono il valore unico e isolato e peculiare della poesia leopardiana. Ma di questo si parlerà in seguito. Importa ora fissare la posizione che il Leopardi ha nella storia della nostra esperienza poetica: la quale posizione non si risolve per noi in una adesione per pietà, che sarebbe ben meschino tributo di comprensione dato alla poesia di lui, e non si risolve neanche in una adesione di puri letterati che sarebbe come frantumare e rinnegare cotesta poesia. E' un bisogno di comprenderla con umanità, spogliandola delle deformazioni altrui, e seguirla anche nel suo svolgersi nero, nelle profondità del pensiero che dal suo stesso calore assume forza e virtù di poesia. Perché, insomma, noi intendiamo e seguiamo la poesia che attinge il calore anche dal di fuori, dal mondo esteriore. Ma il mondo esteriore, un telaio, un passero solitario, un orizzonte angusto di natio borgo selvaggio, che calore possono dare se esso non si sprigiona da un pensiero, l'unico, sempre quello, il pensiero d'una vita intera, il pensiero d'una vita poetica, il pensiero che si pensa e si guarda, diventa direi quasi sotterraneo, e non si svuota, ma si svolge in motivi poetici? Come mai? Qui è tutto Leopardi, con questo in più, che il suo

sentimento lirico, benchè angusto, non si esaurisce.

Alessandro Manzoni è un nome che si dice sempre con amore: abbiamo letto il capolavoro manzoniano negli anni della fanciullezza; l'abbiamo riletto con una gioia nuova in seguito, lo rileggiamo tutte le volte che si presenta l'occasione, ed ogni volta è una scoperta nuova; ogni volta un modo di dire, una situazione, una battuta ci conquistano e ci avviano o sulla strada che conduce al convento di padre Cristoforo, o sulle orme di Renzo, o lungo la strada che Don Abbondio faceva col cuore in paura, in compagnia dell'Innominato. Il romanzo è stato sapientemente sottoposto a un regolare processo anatomico: anatomia di bassa critica, per isolare dal libro gli elementi d'umorismo, d'ironia, di bontà cattolica e costituirli in categorie da riferire ad altri elementi tratti dalla personalità pratica dell'artista; anatomia di bassa linguistica, per riferire questa cosa alta e solenne della creazione d'un capolavoro a una polemica glottologica che non può aver dato a quella alcun serio e profondo e importante contributo. Ma non è necessario occuparsi della infinita fauna sorta intorno al Manzoni, e io non voglio farlo neanche in via incidentale. Nonostante tutto, Manzoni rimane. Qualcuno lo ha perseguito di una mal celata antipatia, e dovremmo anche dire non del tutto ingiustificata. Perché Manzoni rappresenta, anche oggi, per noi, una contraddizione stridente: arte somma, ma arte che ha un contenuto morale. Contenuto morale nobile, che ha un suo sottile fascino interiore, ma pericoloso, com'è in genere pericoloso tutto il cristianesimo della cui civiltà pure siamo così abbondantemente nutriti, da venti secoli. Naturalmente intorno al capolavoro manzoniano e intorno alla personalità poetica del Manzoni si possono dire molte cose, perchè ogni elemento offre ampie possibilità di sviluppo. Ma non si sente un po' il bisogno di restringere

cotesta personalità poetica alle sue linee fondamentali? C'è, ancora aperta, credo, una questione letteraria che offre ad alcuni interesse ed attenzione: fu il Manzoni il capo di una scuola romantica in Italia? Questione inutile, non discutibile, perchè anche volendo racchiudere la questione del romanticismo artistico italiano nei limiti che l'ignoranza stabilisce, è ormai pacifico che il romanticismo artistico italiano fu, di natura e d'intenzioni, nell'arte e nella pratica, patriottico. Una scuola romantica non ci fu, un romanticismo di derivazione germanico vero e proprio non ci fu, un caposcuola non ci fu. Potremmo anzi dire che ci fu, nella persona e nel carattere del Berchet. Immaginate voi il Goethe, estimatore ed ammiratore entusiasta di un Manzoni capo del romanticismo italiano? Il Goethe che del romanticismo tedesco in ispecie e della mania romantica in generale aveva dato all'Eckermann un così lusinghiero giudizio? La questione dunque d'un Manzoni romantico e capo della scuola romantica passa in ultima linea, trascurando anche quell'elemento di derivazione dal romanticismo tedesco che il Vossler crede di aver trovato nella poesia religiosa degli inni sacri manzoniani la quale si riallaccerebbe al cristianesimo romantico tedesco. No. Il cristianesimo cattolico del Manzoni fu di altra natura, semplificato, accostato all'anima umana, ingentilito da un certo soffio di bontà, trasfuso nel metro dell'ode. Ed è tutto qui. Non si può, d'altra parte, vedere nelle sue orientazioni spirituali quella tendenza epica di cui si parla, a proposito delle tragedie, degli inni sacri, e di qualche pagina del romanzo. Anzi dovremmo dire che il Manzoni ebbe un carattere tutt'altro che epico, se la sua poesia va letta e intesa nei limiti che da se essa si determina.

Determinare come da queste potenti individualità artistiche del passato si sia giunti alla letteratura d'oggi, sarebbe, credo, disegno artificioso anche se

confortato da un'apparenza di svolgimento storico. L'arte si svolge non per legami di interdipendenza. L'esperienza del passato, lontano o recente, non può dare nè forza nè ispirazione. Offre dei modelli, ma i modelli sono vani quando l'ispirazione manchi o sia debole. Offre un contenuto e una forma esteriore: l'elaborazione della forma esteriore non è svolgimento, ma elaborazione di tecnica: il contenuto è vano, ed estraneo alla bellezza e alla significazione dell'arte quando non lo fermenti la fantasia. Una linea interiore di svolgimento nella storia della letteratura si potrebbe determinare su quella della storia civile, politica, economica, tendenze e aspirazioni dell'anima collettiva che trovano una voce in un poeta, o in uno scrittore, lotte civili e guerre esterne; ma la storia della letteratura è così assorbita nella storia generale, che è poi sempre la storia dello spirito nel suo faticoso svolgersi.

Per non dare al lavoro una semplice apparenza di svolgimento storico, convinto come sono che l'arte si svolge per individualità libere da legami estrinseci, gli ho dato il carattere frammentario che, prevedo, non potrà piacere. Ma pazienza! Non si scrive per il piacere e per il gusto altrui.

Il resto è nel libro.

FOSCOLO, LEOPARDI, MANZONI

In Ugo Foscolo lottano il letterato e il poeta. Le caratteristiche dell' « enfant du siècle » sono decise, marcate: un'età intera vive e si dibatte in lui, non soffocando, anzi rivelando e il letterato e il poeta. Quando le passioni del tempo tacciono, quando l'anima e il cuore e il sangue tumultuosi riposano e si rifugiano in un ideale di pura bellezza, il poeta rimane, sommo.

Nell'ammirazione e nell'interesse tradizionali che la figura del Foscolo suscita tuttora, molta parte hanno elementi extrapoetici che noi non possiamo e non sappiamo definitivamente tagliar fuori, tanto li sentiamo aderenti alla personalità poetica, intessuti quasi alla sua vita poetica la quale fu, nel primo e nel secondo momento, vita civile, letteraria e poetica, con tutte le varie e drammatiche caratteristiche che la vita civile del tempo potesse accentuare in un temperamento caldo e sempre esaltantesi in ideali di libertà, di giustizia e di bellezza. E pertanto la prima osservazione che ci avviene di fare, considerando Ugo Foscolo come il tipo dell' « enfant du siècle » che ha più di tutti caratteristiche accentuate, è che pure essendo un figlio del suo tempo egli è fuori del suo tempo. Segno evidente del suo temperamento poetico il quale ha quasi sempre ragione del letterato e del patriota, spingendo l'uno e l'altro a conclusioni estreme che son poi quelle della ragion poetica, conclusioni di pura libertà, di pura grandezza di vivere civile, di pura bellezza poetica.

Per questo, anche nell'interesse che la personalità pratica di lui provoca in noi è sempre l'interesse poetico che vien fuori, nell'opera che risente del tumulto dei suoi sentimenti e affetti poetico patriottici i quali non rivelano ancora il grande poeta, e nemmeno il poeta, ma servono a riacciare un magnifico temperamento poetico in tumulto e in formazione alla corrente letteraria che la rivoluzione francese prima e le armi di Napoleone poi fomentarono in Italia. Senza tentare nemmeno di fissare gli elementi che riacciano l'arte giovanile del Foscolo a quella dei suoi predecessori, qualcuno dei quali ha gran nome, poichè c'interessa di determinare non il processo di formazione della personalità poetica del Foscolo, ma gli elementi della vera e grande personalità poetica di lui, fissiamo il nostro interesse sulla vera e maggiore poesia che è quella che rimane. In verità anche la sua opera giovanile ha la sua importanza e la sua originalità. E' in essa come un soffio di lirismo antico che fa della voce d'un poeta la voce d'una intera generazione, la quale fu satura di letteratura di patriottismo e di poesia e perdendosi contemporaneamente in tutte e tre le attività non riuscì a trovare il limite giusto di ciascuna di queste tre cose e neanche di una sola di esse. Il patriota il letterato e il poeta si confondono, creano il tipo del letterato patriota, ritengono in buona fede di sancire nell'eternità l'importanza e il valore che le lettere e la poesia hanno nello svolgimento della vita civile, non s'avvedono che cotesta importanza e cotesto valore sono puramente astratti, e quando continuano a ritenerli concreti, Napoleone spoglia i musei e firma il trattato di Campoformio. C'è della poesia in tutto questo. Entusiasmo, esaltazione, fede. Ma c'è molta rettorica, molta eloquenza, molta oratoria. Monti non è ancora morto. Né Monti, né gli altri sono falsi. Scattano secondo i momenti, si esaltano a tempo fisso. Eloquenza, retto-

rica, odi, ma qualche volta palinodie. L'*Oda del liber'uomo Niccolò Ugo Foscolo, a Bonaparte liberatore* pubblicata nell'anno primo dell'*italica libertà* non si può leggere senza la fiera protesta che il liber'uomo sollevò dopo il mercato che di Venezia fece il liberatore. Poesia anche questa, ma non erano nella poesia politica i germi della grandezza poetica del Foscolo. Le *Ultime lettere di Iacopo Ortis* restano solo come documento di uno stato d'animo, come biografia artistica dell' « enfant du siècle » che non è più il tipo, ma Ugo Foscolo elevato a tipo: autobiografia poetica dunque, con tutti gli eccessi e i difetti delle autobiografie, autointrospezione tormentosa, bisogno e desiderio di leggersi nell'anima e di esagerare e di condurre alle ultime possibilità poetiche i casi pratici della propria vita. Si ricorda sempre, a proposito delle *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, il *Werther*, e il ricordo è giusto, con questo in più che ambedue le opere sono « Sturm und Drang ». Precursore dello « Sturm und Drang » tedesco il *Werther*, rappresentative le *Ultime lettere* di quello italiano, che allora incominciava e avrebbe dovuto completare il suo corso, con tendenze esclusivamente politiche e patriottiche: nè Goethe al tempo del *Werther* nè Foscolo al tempo delle ultime lettere avevano imparato a sentire l'arte non come rappresentazione di un sentimento tormentoso, ma come superamento di cotesto sentimento. L'uno e l'altro vi giungeranno in seguito. Il nostro vi giungerà con *Le Grazie*. Cosicchè non fusi armonicamente e completamente i sentimenti nelle *Ultime lettere*: amore e patria: come in tal modo non si conquista l'amore e non si salva la patria, così non si conquista l'arte. Tutto il romanzo è come disgregato e frantumato in questi due sentimenti diversi che non hanno unità di origine nè sentimentale nè poetica. Esso è stato come il vangelo delle generazioni successive, e certo ha pagine elo-

quenti. Oggi noi avvertiamo, oltre il difetto su accennato, quest'altro: l'eloquenza. Poteva sembrare allora viva e spontanea, oggi ci sembra fredda: frammenti poetici mancati, spunti: tenerezza di sentimento, desiderio di rifugiarsi in un cuore di donna e nell'amore quando tutto viene a mancarci, anche la casa, nostalgia di libertà, nostalgia di patria, bisogno di azione. Anche: come tipo umano, diciamo come tipo d'una generazione, Iacopo Ortis non regge. Con tipi simili la patria non sarebbe stata salva mai. Non è con l'eloquenza che si provocano i gesti decisivi nella storia degli individui come della società, e diciamo anche che cuori amanti come quello di Iacopo Ortis non riescono mai a staccare dal fondo dei loro sentimenti turbinosi un tipo di donna amata; qui tutto è scialbo, vago, indistinto. Ombre che si rincorrono, sembrano cozzare e sprigionare sentimenti, affetti, parole doloranti, un dramma. Niente. Eloquenza. Un dramma c'è, ma artificioso, falso, non necessario, non imposto nè da una ragion pratica, nè da una ragione poetica: Iacopo Ortis si uccide. Diremmo che cotesto dramma è imposto da una ragion morale, perchè Iacopo Ortis è fuori del suo tempo, fuori d'ogni tempo, e rientra nella categoria degli anormali. Con lui è Ugo Foscolo della prima giovinezza che si sopprime per rinascere, all'arte, con i *Sepolcri* e con *Le Grazie*.

Prima dei *Sepolcri* e delle *Grazie* la poesia del Foscolo si rivela già nettamente con qualche sonetto e con le odi *A Luigia Pallavicini* e *Alla amica risanata*. I sonetti, a parte la loro armonia solenne e grave la quale li fa passare per bei pezzi d'antologia scolastica, ripetono i motivi delle *Ultime lettere*, finanche nel tono oratorio. Sembrano lavori di esercitazione e d'assaggio, talvolta traduzioni in verso di stati d'animo presi in prestito, e tali li riterremmo se non sapessimo che lo stato d'animo del sonetto *Di se stesso* che ricorda subito « Non sum

qui fueram : periit etc. » quasi ad arrestare l'impeto sicuro ed austero con cui esso incomincia è reale e profondo. Ma il ricordo letterario ci accompagna sino all'ultimo, sicchè l'effetto generale del sonetto ne risulta sminuito come di lavoro artificioso e di ricalco. Il sonetto *Alla sua donna*, petrarchesco in intenzione, è stentato, freddo. Un certo calore, ma d'esagerazione, ha l'altro *Alla sua donna lontana*, ma è tutto finito con la prima quartina ; la seconda è come staccata, e disperde, anticipando e senza svolgimento, il valore delle terzine. *In morte del fratello Giovanni*, nonostante il suo soffio di poesia mesta e accorata, ha i difetti delle cose meno riuscite del Foscolo : andatura spezzettata e frammentaria, dispersione e abbandono dell'idea centrale la quale rimane così conchiusa e definitivamente svolta nella prima quartina esaurendo l'ispirazione. Con ciò non si vuol dire che i sonetti meglio riusciti siano quelli in cui l'ispirazione si trascina dalla prima alla seconda quartina senza respiro, che è molte volte mezzo meccanico per dare alla poesia una certa sostenutezza che riesce sì solenne ma falsa. Questo però non avviene nel sonetto *Alla sera* il quale non fa che accentuare l'accoramento dolce, e senza riposo :

..... *E quando ti corteggian liete*
Le nubi estive e i zeffiri sereni,
E quando dal nevoso aere inquiete
Tenebre e lunghe all'universo meni
Sempre scendi invocata, e le secrete
Vie del mio cor sòavemente tieni.

Dove la tristezza è come pacificata nella sensazione della *cara sera*, corteggiata da *liete* nubi estive e da zeffiri *sereni*, la cara sera che tiene sòavemente le secrete vie del cuore del poeta, anche quando essa dal nevoso aere mena all'universo in-

quiete tenebre e lunghe. E' l'anima tenera, fida e pura del ritratto giovanile, in contrasto con quella un po' di maniera del ritratto in sonetto: Solcata ho fronte... E' un momento di sincerità fissato nella dolcezza di visione della sera o è semplicemente un attimo fuggente di pace: E mentre io guardo la tua pace, dorme — quello spirito guerrier ch'entro mi rugge.

La poesia dei *Sepolcri* nasce direttamente dall'animo appassionato del Foscolo. La poesia sepolcrale che ha negli altri sempre ispirazione o soggettiva o a freddo, non le aggiunge nè il calore nè l'intonazione formale. Forse, se il Foscolo avesse avuto presente uno schema, ne sarebbe venuto fuori un lavoro letterariamente perfetto, ma perfetto come puro pezzo di letteratura e chiuso in uno svolgimento di motivi lirici serrati; ma è difficile dire fino a qual punto sarebbero giunte la nostra commozione e la nostra adesione. Per fortuna il poeta dei *Sepolcri* non è ancora quello delle *Grazie*. Il mondo lirico e il suo svolgimento non sono ancora chiariti neanche nella coscienza del poeta coi primi versi che tanto fascino ebbero sulla nostra fantasia quando li leggemmo la prima volta, ancora ignari della luce di cui essi si rivestivano. Ci parvero una luce crepuscolare, ma in seguito fu chiaro che questa luce crepuscolare si esaurisce nella prima parte del carme, ed esaurendosi giunge alle sue ultime possibilità con l'evocazione della sepoltura senza tomba del Parini, per assurgere alla più alta e solenne poesia: « Dal dì che nozze e tribunali ed are — Dier alle umane belve esser pietose — di se stesse e d'altrui.... — » Di qui veramente incomincia la poesia dei *Sepolcri*. Dimentichiamo G. B. Vico e dimentichiamo anche le parole che il poeta scrisse per il signor Guillon: la visione storica è presentata con calore di poesia sentita con animo sereno: *Testimonianza ai fasti eran le tombe, — Ed are*

ai figli; e uscian quindi i responsi — De' domestici Lari, e fu temuto — Su la polve degli avi il giuramento. Le virtù peculiari del Foscolo si rivelano nella poesia de' *Sepolcri*: calore di fantasia che trae dagli abissi della storia le norme di vita sociale e le leggi e le poetizza, che trae dall'armonia dei sentimenti e dei motivi musicali colori e toni i quali spiccano in rilievo; dolcezza di musicalità spesso in contrasto con colori a tinte forti; attitudine plastica, spesso realizzata in meno di due versi come per la trionfata nave tronca del maggior pino, immediatezza di rappresentazione, dinamica, come quella delle madri che *balzan* ne' sonni esterrefatte, e *tendono* — *Nude le braccia su l'amato capo — Del lor caro lattante..*; e come quella dell'Olimpio che, *l'immortal capo accennando — Piovea dai crini ambrosia su la Ninfa*; visioni ampie, illuminate d'amore e di passione, con larghi respiri musicali che segnano il passaggio dall'una all'altra.

Per molto tempo la poesia dei *Sepolcri* è stata catalogata per carme d'intonazione civile, e non è dubbio che tale fosse nell'intenzione del poeta, inquadrato nella storia, e riferito alle leggi che lo avevano ispirato. Ma il carme d'intonazione civile finisce con la prima parte, come s'è detto: il poeta prende la mano, l'intonazione cambia, la visione diventa più alta, il respiro più ampio, il colore più dolce (*Ma cipressi e cedri — Di puri effluvi i zefiri impregnando — Perenne verde protendean su l'urne... Le fontane versando acque lustrali — Amaranthi educavano e viole*) tutto è assorbito e fuso nel calore della fantasia che ricompone in salda unità poetica gli elementi del carme, apparentemente frammentarii: apparentemente, perchè il respiro musicale tra una visione e l'altra definisce una per aprirne un'altra la quale è già virtualmente contenuta nella precedente, e perchè avvertiamo che il tono con cui

ciascuna di esse incomincia è artificioso e oratorio: *A egregie cose... Felice te che il regno... E me che i tempi e il desio d'onore.*

Così il Foscolo allontanandosi dalla tradizione, che minacciava di diventare una malattia romantica, nei tentativi frequenti di intessere intorno al motivo dei sepolcri pezzi più caratteristici di arte moderna, la superava, svolgendo il motivo con accenti e atteggiamenti nuovi, e disponendo tutte le parti del bellissimo carne all'effetto finale dell'episodio di Cassandra piangente e profetizzante, riportando l'ufficio e la poesia dei sepolcri non a questa o a quell'età o a questa o a quella religione, ma a tutte le età e a tutte le religioni, trovando e indicando la poesia dai sepolcri ispirata non solo alla civiltà e all'arte contemporanea ma e a quella antica, classica, come direbbe qualcuno, e omerica.

L'ode *A Luigia Pallavicini* e quella *All'amica risanata* preannunciano, felicemente, *Le Grazie*. Sono piccoli poemi esse stesse, realizzati indipendentemente dal tentativo di fondere il presente al passato, di riportare due donne mortali del presente all'arte immortale dell'antichità che offre voci, gesti, atteggiamenti classici. Tentativi e pretesti dunque le due gentildonne i cui nomi sono legati ai due più squisiti capolavori dell'arte moderna. La quale nella ricerca vana ed esasperante di trovare nel nuovo e nel moderno, cavalleria e cristianesimo, medioevo e cimiteri, ispirazioni e motivi, trovava invece nell'antichità classica, ellenica, gli elementi dell'arte più squisita e più compiuta, dell'arte cioè immortale, sentita non con interesse d'artefice il quale oltre la bellezza della linea e del gesto non senta altro e non senta l'umanità vivente anche della linea e del gesto e delle voci date dagli antichi alle loro creature, ma con passione d'artista e di poeta che senta l'umanità anche dell'arte classica. In altri termini, il Foscolo risolve per proprio conto

una questione d'attualità da cui sorse l'equivoco dell'arte classica e dell'arte romantica, che caratterizzava l'arte classica come vuota di umanità e di sentimento, e faceva del sentimento e del cuore l'elemento primo e indispensabile dell'arte moderna, cioè romantica. A nessuno veniva in mente di opporre contro l'equivoco solenne le più mirabili creazioni dell'arte classica dove cuore e sentimento abbondano (poemi omerici e tragedie, in Grecia; Catullo, Propertio in Roma, tanto per citare qualche cosa); la scultura greca non parlava al cuore dei contemporanei del Foscolo, forse perchè non parlava la scultura grecizzante del Canova il quale è, sì, senz'anima, senza cuore, senza umanità, e non riesce mai a sprigionare dalla classica armonia di linee dei suoi capolavori un sentimento. Ma il Foscolo compensa bene il Canova: Paolina Borghese perde la sua femminilità e non acquista quella di Venere; Luigia Pallavicini è colta nell'attimo in cui la chioma fluente raccolta sul braccio la rende simile a Minerva sollevante con la mano fuori delle acque i suoi sciolti capelli; la Fagnani Arese è scolpita nell'attimo in cui le ore le volano d'intorno, mentre a lei danzante il facile bisso seconda i molli contorni delle forme e ignoti vezzi sfuggono dai manti e dal negletto velo scomposto sul sommosso petto. Quadretti plastici mirabilmente colti, con occhi d'artista e con gioiosa ammirazione d'uomo che poetizza la sua sorpresa nell'attimo stesso in cui ne gode. Che c'importa che nel poemetto *Le Grazie* la fusione del moderno e dell'antico non sia perfetta? non è perfetta perchè le donne in esso simboleggiate eran vive e reali? Tutte le intenzioni sono nel mondo del poeta realizzabili: qui non è il presente riportato al passato, ma è il passato avvicinato alla fantasia del poeta, fuso al presente: gli dei non se ne sono andati, le Grazie non hanno abbandonato i mortali, ma la beltà, la bontà del cuore

la vivacità dell'ingegno li guidano ancora all'idea divina del bello, al piacere della virtù e all'amore delle arti. Il Foscolo intendeva con questo carme « affratellare la poesia lirica alla didattica e d'ideologgiare le tradizioni storiche e mitologiche, le sentenze morali e le teorie metafisiche intorno alle Grazie... » Niente. Si tratta in sostanza di bei frammenti dove son ripetuti i motivi delle due odi, a Luigia Pallavicini e all'amica risanata, con questo in più, che la gioia di creare e atteggiare plasticamente figure femminili è alquanto a freddo, con espressioni esteriori prese quasi letteralmente da quelle odi (...e il bisso — *Liberale acconsente ogni contorno — Di sue forme eleganti ;...*), ma più elaborata, e sentita con cuore più di poeta che di uomo. Segno che l'esperienza poetica (e umana) del Foscolo aveva fatto l'ultimo e definitivo passo, e che la ragion poetica del carme è una sola cosa con la ragion morale del poeta: la beltà corporale guida all'idea divina del bello. Ma dai sonetti a *Le Grazie* che lunga e dolorosa esperienza! Ora finalmente il poeta può guardare con occhio sereno la bellezza, e sentirsene esaltato e cantarla con gli accenti eterni dell'arte che è la vittoria dello spirito sulla materia.

Leopardi è ancora solo. La sua poesia sarà sempre in alto e sola, nell'eternità.

Che grande errore imporla nelle scuole, trascinare la dolente pensosa figura del poeta per le chiuse aule scolastiche dove è appena lecito declamare per esercitazioni mnemoniche e oratorie: *Ancor dal monte.....* o *Agile e solo vien di colle in colle.....* Habent sua fata pœtae. Non c'è al mondo altra poesia più della leopardiana lontana dalla scuola e dalla mentalità scolastica, se togli la canzone all'Italia e l'altra per il monumento di Dante; eppure il destino del Leopardi è stato questo: che il ricono-

scimento della grandezza della sua poesia dovesse essere ufficiale, incominciando dalla scuola, sulla cui soglia la si abbandona quando si entra nella vita. Il poeta ci accompagna così come un residuo di lontane memorie scolastiche, affiora talvolta alla nostra coscienza, fino a quando ce lo vediamo improvvisamente di fronte, come in certe riproduzioni di litografie, col volto riverso, chiuso, rasserenato, pacificato. Perché la sua poesia non aderisce alla nostra coscienza per rivelazioni improvvise, come si potrebbe dire, ad esempio, dei *Sepolcri* che si impadronirono della nostra passione fin dagli anni dell'adolescenza acerba, quando ci toccava fare i conti con i verbi greci e con la sintassi latina; ma procede sotterraneamente, nel senso che, lasciati da parte *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, tutto quello che rimane di poesia leopardiana ci parve prima un gioco, un macabro gioco di coscienza malata e di corpo malato, e tale lo mettemmo a tacere nel libro della nostra memoria, nel tempo dei primi incontri disinvolti con la gioia spensierata, mentre la primavera fioriva inavvertitamente con i nostri anni; poi, chiarendosi meglio attraverso l'esperienza e come liberandosi, apparve alla nostra commossa attenzione con un interesse che s'era via via maturato nella nostra coscienza stessa. Il quale interesse è e vuol restare esclusivamente poetico, sfrondata e alleggerito del contenuto filosofico che non offre addentellati alla nostra coscienza sulla quale non ha presa che in misura insignificante, per quel tanto che non ci è possibile separare una rappresentazione estetica dal suo valore di storia individuale e dal suo valore etico. Perché poi s'aggiunge il fatto che una volta fissato il valore di cotesto contenuto etico, il valore di cotesta storia d'individuo; anzi, per meglio dire, una volta separato dall'arte, empiricamente, cotesto contenuto, cotesto pensiero, non è possibile in nessun

modo tracciare la sua storia, segnare il suo svolgimento; nè empiricamente nè congiungendolo e re-integrandolo all'arte dalla quale l'abbiamo per prova o per comodità avulso, esteticamente. Perché? Per la ragione semplicissima che il pensiero filosofico leopardiano non ha svolgimento. Nasce e muore nel punto stesso del suo nascere. Non ha dialettica, o, meglio, ha una dialettica meschina. E' inutile, credo, ripetere qui in prosa il pensiero filosofico-poetico del Leopardi: esso c'insegue dalla scuola come un incubo. O lo si supera bellamente, e allora l'arte leopardiana ci riappare come un macabro gioco di cui dicevo dianzi; o non lo si supera affatto, e allora si sente cotesto povero infelice meschino pensiero senza storia chinarsi su sè stesso, rinchiudersi e sforzarsi per metter fuori una stilla lucente di pianto nuovo, riassorbirsi e morire. Il suo destino è segnato dal suo stesso nascere: è contenuto nel suo stesso contenuto. Così, quando pare che il pensiero si svolga e si amplifichi, che si allarghi in un respiro più profondo, in un grido più alto, non è altro che svolgimento formale dello stesso motivo, che è unico, senza diramazioni nè filosofiche nè poetiche. Ed è meraviglioso che in poesia atteggiandosi e svolgendosi variamente cotesto pensiero unico riesca a sorprenderci e a commuoverci sempre, senza tuttavia che nessuno possa segnare e annotare un progresso nella storia intima del poeta, e senza che nessuno possa fare una storia della sua poesia. Basta aprire il libro dei canti a una qualunque pagina, e leggere, indifferentemente, una poesia per sentire che la storia del poeta è tutta in quella poesia, e che leggendone altre non ci sarà modo di esser presi da una visione nuova. Tanto ciò è vero che molti i quali hanno tentato di fare in saggi più o meno brevi una storia della poesia leopardiana non son riusciti a compilare che una storia del tutto estrinseca, marginale, che riguarda

molto la Silvia tessitrice e non la Silvia del Leopardi, riguarda più il mondo esteriore, il natio borgo selvaggio, il paterno ostello e tutte le cose passate sotto gli occhi del poeta, e non il mondo interiore, il quale è di una vacuità raccapricciante.

Ora, il problema della poesia leopardiana è questo: come da così raccapricciante vacuità è venuta fuori tanta purezza di poesia?

Bisogna per un momento tornare sulla considerazione appena accennata di sopra: è impossibile fare la storia della poesia, intesa come pensiero poetico. Essa non offre che scarsi elementi, con sentimenti di tristezza e di morte sin dal suo nascere, con qualche piccola scintilla che si spegnerà subito anch'essa nel cuore del poeta (« Dilettevol quaggiù null'altro dura — Nè si forma giammai se non la spene ») in quell'*Appressamento della morte* con cui il Leopardi apre il suo mondo poetico, tagliandosi inesorabilmente la strada, distruggendo tutti i ponti dietro di sé, fuorchè quello della speranza che poi sarà fatalmente travolto anch'esso dalla ruina di tutte le cose; continuando con assaggi lirici che anticipano la posizione sentimentale erotica la quale partecipa del suo mondo poetico in via del tutto subordinata perchè non è tanto della morte di Silvia e di Nerina che il poeta è commosso quanto della morte di tutte le cose, e speranze e giovinezza e illusioni e fantasmi. C'è qualche cosa che rimane fuori di questo mondo abbozzato, e sono le canzoni *All'Italia*, *Sopra il monumento di Dante*, *Ad Angelo Mai*, *Per le nozze della sorella Paolina*, *Ad un vincitore nel pallone*; sono indugi e dispersioni che poco partecipano della storia intima del poeta, nonostante che molti vedano in queste canzoni accentuate le qualità peculiari dell'arte leopardiana, le quali poi son qualità di tecnica e non investono profondamente i motivi e gli elementi poetici, se ne toglia quella qualità

assolutamente leopardiana di deviare la tonalità di certi periodi poetici, senza cadere nell'oratoria e nel trionfo, innalzandola con interrogativi che talvolta si ripetono insistentemente o con esclamazioni che si esauriscono immediatamente, riadagiando la tonalità lirica come in un respiro raccolto, in riprese calme che svolgono motivi secondarii ma sostenuti da quell'aria di calore che permane e prepara l'impeto lirico della chiusa. Come nella canzone all'Italia. Dicevo dunque che tolte le canzoni di carattere patriottico ed encomiastico, il mondo poetico del Leopardi si riduce a quello morale e a quello sentimentale - critico che è assorbito dal primo perchè le donne amate dal poeta sono come foglie cadute, figure di cose passate, travolte dalla morte, tornate nel nulla. E queste figure di donne senza contorni, senza qualità speciali, individuate, non sono mai il centro di una rappresentazione di arte, ma pure entrando direttamente nella emozione e nella ispirazione del poeta, restano poi fuori della poesia alla quale non importa che cantare il pensiero dominante: il nulla, il vuoto, nulla l'amore, nulla l'illusione, nulla la gloria. Così, camminando di pari passo con la vita poetica del Leopardi, siamo appena arrivati a vedere il passero solitario il quale d'in su la vetta della torre antica cantando va alla campagna, che una grande malinconia ci sorprende, come in certi crepuscoli velati di ansia trattenuta e di tristezza, quando lasciamo dietro di noi il natio borgo e usciamo fuori alla campagna, e udiamo di lunge greggi belare, muggire armenti, e il cielo in alto è solcato in mille giri dagli uccelli gioiosi. E' ancora la malinconia senza presentimenti: la gioventù del luogo, tutta vestita a festa, si spande per le vie, passeggia poco lontano da noi, lungo quei viali ombrosi, fiancheggiati di rose selvatiche, ammira ed è ammirata: gli sguardi s'incrociano pieni di mistero, di significato, di parole non dette.

*Io solitario in questa
Rimota parte alla campagna uscendo
Ogni diletto e gioco
Indugio in altro tempo.*

Quando? Il sole cadendo pare dica che la beata gioventù vien meno. C'era ancora una speranza: l'indugiare in altro tempo ogni diletto e ogni gioco; ma, in un momento poetico immediatamente successivo, essa vien meno, e, con essa, tutto. Annegamenti del pensiero nella immensità degli spazi e dei sovrumani silenzi, colloqui con la luna (*O graziosa luna, io mi rammento.....*), sogni torbidi dei dormiveglia durante i quali il poeta parla con la immagine della sua amata, concludono questa breve istoria di giovinezza triste appena solcata di qualche rara non alimentata illusione, irrorata di lacrime di sogno, ripiegata su sè stessa, ormai, inesorabilmente. Ma è un ripiegarsi della giovinezza e dell'anima accompagnato da concenti divini. Non è facile determinare dove finisca il pianto senza lagrime, dove finisca la tragedia, dove finisca il muto sconsolato vuoto dolore e incominci la poesia, la pienezza del canto. E' facile determinarlo empiricamente. Leggete *La vita solitaria*. Sinora il poeta è rimasto sospeso, con gli occhi chini verso l'abisso. C'erano ancora voli di uccelli garruli nel mondo, e c'era ancora tanto richiamo della vita esteriore che il poeta poteva sentire, ancora, per lo sereno un suon di squilla, accentuando quel *sereno* che dice molto in uno stato d'animo di solitudine e di tristezza interiore, e poteva vedere la gioventù del loco vestita a festa con tutte le variazioni di colori degli abiti da festa di borgata, e dire ancora *beata* la gioventù. L'infinito lo ha attratto più come sensazione e ammirazione di *interminati spazi* e di *sovrumani silenzi* e di *profondissima quiete*, in contrapposizione allo stormir del vento tra le piante;

più come eterno in contrapposizione al passato, alle morte stagioni, al presente, anzichè come pauroso e tragico presentimento del nulla infinito che anneghi il pensiero e col pensiero la vita e il tutto. Con *La vita solitaria* invece il passo è fatto, non definitivo, non irrimediabile, è vero, perchè ci colpiscono ancora battiti d'ale e tremuli raggi che il sole saetta fra le cadenti stille, e rumore di mattutina pioggia, e lievi nuvolette che in alto, lassù, si avvolgono e si svolgono come bambagia, e sussurro di uccelli; ma avvertiamo egualmente che non sono pose rettoriche e stonature e stati d'animo falsi la coscienza dell'individuale dolore e d'una negativa partecipazione della natura alla sorte degli infelici:

. doloroso
*Io vivo, e tal morirò, deh tosto! Alcuna
 Benchè scarsa pietà pur mi dimostra
 Natura in questi lochi, un giorno oh quanto
 Verso me più cortese! E tu pur volgi
 Dai miseri lo sguardo; e tu, sdegnando
 Le sciaure e gli affanni, alla reina
 Felicità servi, o natura.*

Atteggiamento oratorio è invece, evidente, il successivo, che può essere un residuo non smaltito del tempo e del romanticismo imperversante (*In cielo — In terra amico agli infelici alcuno — E rifugio non resta altro che il ferro*), ma è tanto falso e inconsistente, ch'esso cade subito, s'acqueta, non lascia traccia di sè, aprendo anzi una serie di motivi molti dei quali, come chiamati a raccolta e fusi, sono quelli abituali della lirica leopardiana che inquadrano e serrano da presso il motivo centrale dello eterno dolore e dell'eterna vanità del tutto. Cosichè può dirsi che entriamo con *La vita solitaria* in pieno mondo leopardiano: la giovinezza è passata con le sue rosee speranze e le sue illusioni; i mo-

tivi della lirica si restringono (*La mattutina pioggia.....; talor m'assido in solitaria parte; Amore, amore assai lungi volasti; O cara luna, al cui tranquillo raggio...*) s'impiccoliscono. Come l'esile e delicato stelo della vita del poeta si piega su sè stesso, sconsolatamente, così non c'è volo all'ispirazione. Dianzi, alla fantasia del poeta s'era aperto e steso l'infinito; ora, in solitaria parte, sopra un rialzo, al margine d'un lago incoronato di *taciturne* piante, non c'è più nulla; nè voce o moto

Da presso nè da lunge odi né vedi.

Verso terribile, vuoto, d'un vuoto tragico, poeticamente meschino, perchè non crea, distrugge tutto, sprofonda l'universo nel nulla e nella indifferenza assoluta. E perchè? perchè l'amore volò lungi dal petto del poeta, che fu sì caldo un giorno, anzi rovente? Quale amore? Per chi? Non c'è bisogno che rispondano gl'interpreti. Nessun amore del Leopardi risulta poeticamente giustificato. Fantasie, sogni torbidi, vaneggiamenti: amore no. Nessuna figura di donna ha lasciato nell'anima e nel corpo del poeta un solco profondo. Non possiamo immaginare che vergine il Leopardi: vergine nella carne e nell'anima, con le labbra sottilissime immuni di contatto carnale. In poesia figure di donne passano fugacemente e vaniscono: Silvia, Nerina, Geltrude Cassi e qualche altra. Apparizioni. Dico che questi amori, vissuti forse realmente ma non poeticamente appieno, e passati così, inani, non giustificano empiricamente questo inabissamento e annichilamento del mondo, dello spazio, del tempo, della propria personalità e del mondo esteriore, ridotti al nulla eterno, alla indifferenza assoluta, alla non esistenza. Che diventa materia di poesia. Nella distruzione tragica del mondo circostante, tempo e spazio, qualche cosa si salva, vien su da tanta feroce e volut-

tuosa rovina, la coscienza di sè, la coscienza dell'intimo individuale dolore. La vita esteriore del Leopardi diventa tutta intima, si dramatizza, si chiude nella poesia che è a un tempo stesso canto e tragedia, lotta e superamento. Lotta contro chi? Un avversario evidente, concreto, palpabile non c'è. Se l'amore fugge, se gli sguardi della donna amata si posano altrove, se coteste donne vagheggiate e amate passano così, o truncate da un feroce destino, o senza avvedersi dei palpiti e delle sofferenze del poeta, di chi è la colpa? Del destino, del fato. La natura mostra all'anima giovinetta i suoi doni, le sue gioie: la felicità brilla negli occhi della gente che il poeta incontra sul suo cammino: è una felicità vera, reale, concreta; la natura essa stessa si riveste di gioia, nel colore dei suoi fiori, nell'azzurro del cielo e del mare, nei voli garruli degli uccelli. Oh! Ma c'è qualche passero solitario che non vola e guarda tristemente gli altri volare. C'è, in quel borgo selvaggio, qualcuno che non prende parte alla gioia festosa della gioventù del luogo. Il passero solitario è, forse, ferito in un'ala. Forse ha visto dianzi cadere ferita al cuore la sua compagna. Anche il nostro poeta è ferito: colpito nel corpo. Oh! La gioia è fatta per i sani di corpo, per quelli che possono a pieni polmoni respirare l'aria odorosa di sale e di alghe che viene dal mare, e hanno occhi da guardare lontano lontano l'azzurro, e gambe forti da solcare le vie del mondo. A questi la natura si offre con tutti i suoi doni, e con quello, impareggiabile, dell'amore. Il poeta sente tutto questo. Non trova nel mondo esteriore l'adesione completa al desiderio e alla sete che egli ha di godere, di gioire della sua parte di gioia. L'indifferenza e, forse, la pietà gravano sulle sue spalle martoriate: gli occhi di nessuna donna gli sorridono negli occhi, e il povero addolorato fiore si piega su sè stesso. Dolore individuale dunque. Dolore senza rassegnazione.

zione, dolore senza virtù evangelica, senza pause, senza tregua. L'uomo non si sente come un fuscello avulso dagli altri uomini, dalla bella d'erbe famiglia e d'animai: egli si sente uno con gli altri uomini. E allora non domanda perchè la natura abbia voluto far di lui un esiliato, rinnegarlo e condannarlo al dolore, all'assenza definitiva della gioia, della felicità, del sorriso di due occhi di donna, dell'amore, della sanità. E' troppo filosofo per chieder questo alla natura che è cieca, che ha rinnegato lui e poteva in vece di lui rinnegare un altro con risultati identici, con eguali ribellioni, con eguale decapitazione di un essere vivente, sensibile, amante della luce del sorriso e di tutte le cose belle e buone. Non lo chiede a Dio. Non lo chiede a nessuno. Non sapendo e non volendo piegarsi alla rassegnazione, non sapendo e non volendo morire, prima d'essere ben morto, veramente morto col suo cuore e con tutti i suoi sensi, vive del suo dolore, se ne riveste, se lo guarda e se lo ingrandisce. Stringe il suo povero cuore nella mano nervosa e ne studia voluttuosamente tutte le contrazioni dolorose, sanguinanti dalle varie ferite, povero cuore senza gioia che ha versato flutti di poesia soffocato dal dolore, e di più ne avrebbe versati per un palpito di gioia, per una emozione di felicità. Non ha conosciuto la gioia. Il poeta sa che tutto finisce, tutto passa, inghiottito dal tempo distruttore: passano le civiltà, gli uomini, le glorie. L'uomo edifica laboriosamente la sua gioia, che passa, ineluttabilmente, con la bellezza, con la giovinezza, con l'amore. Qui il dolore individuale si logicizza, si disperde e si assorbe in quello universale, non è più il dolore leopardiano, è il dolore della umanità tutta, che canta sè stesso, canta la distruzione di tutte le cose belle vagheggiate e amate contro l'indifferenza della natura che crea per poi distruggere, inesorabilmente. Non si può parlare dunque di dolore filosofico. La filosofia

è assente del tutto, com'è assente ogni idea di Dio, ogni idea di provvidenza, ogni idea di divenire. E' un dolore esclusivamente poetico. Dolore della distruzione della bellezza, divenuto poesia, perchè è dramma originale, perchè è originariamente dolore individuale: universalizzandosi non ha perduto il suo significato e il suo valore iniziali di dramma: la natura (termine astratto, poetico), e l'uomo. Si è, direi, sviato. Il rimpianto angoscioso di ciò che il poeta non ha mai goduto diventa dolore di ciò che è gioia d'un attimo, bellezza d'un attimo, giovinezza d'un attimo fuggente, primavera che sfiorisce, speranza che lascia incontenibilità d'un bene ottenuto e svanito presto, dolore della triste sconsolante angosciosa certezza che altri beni vaniranno, lasciando il vuoto, il nulla, quando gli uomini li abbiano goduti. Così la situazione individuale del poeta è divenuta partecipazione al danno universale; partecipazione lirica, in istato di poesia, e per ciò stesso profondissima, perchè il processo di conquista della gioia e di sensazione del ritorno di essa nel nulla mentre negli altri si realizza concretamente, nella personalità del Leopardi si è realizzato come pura rappresentazione, non partendo da un dato concreto, da un momento realistico della vita umana del poeta. Cosicchè quello che nel resto del genere umano è esperienza storica, per il Leopardi è pura esperienza poetica; con questa prova del fuoco, tragica e terribile, che mentre gli altri, alla fine della loro esperienza storica che potrà essere pratica o filosofica o egualmente poetica, rifanno il processo della loro concretamente vissuta e goduta gioia e concludendo che tutto torna nel nulla, gioia, bellezza, amore, giovinezza, il Leopardi ha soltanto nella immaginazione acquisito cotesta esperienza di cui non ha goduto i vantaggi (efimeri, quanto volete, ma, in fine, innegabili), e ai cui risultati, poetici e lirici, nè più nè meno, egli è

pervenuto partendo da una individuale situazione su cui è inutile indugiarsi. Basterà ricordare, per dire che, in fondo, la conclusione poetica che egli dà di cotesta esperienza poetica è anch'essa in un sol tempo marginale e profonda in adesione e nella partecipazione del male comune, *La sera del dì di festa* e *Il sabato del villaggio*. La felicità non è nel bene ottenuto, ma nell'attesa e nella speranza di cotesto bene a venire; se si potesse dire a questo attimo di attesa e di speranza: fermati, il problema sarebbe risolto. Ma il sabato passa e il dì seguente riapre la serie dei giorni duri, con la sua tristezza domenicale grave e penosa. Ma c'è dunque gente che di sette giorni ne ha uno felice, un giorno di speranza e di pace, almeno. Il poeta non ha nulla, nè una certezza nè una speranza:

. *io questo ciel, che si benigno*
Appare in vista, a salutar m'affaccio,
E l'antica natura onnipossente,
Che mi fece all'affanno. A te la speme
Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
Non brillin gli occhi tuoi se non di pianto.

Arriviamo, senza deviazioni e senza sforzi mentali, al *Consalvo*. Con tutto il rispetto che si deve a nomi di vivi e di morti, di eruditi e di critici, bisogna dire, senza ipocrisia e senza eufemismi, che occorre essere ciechi, ben ciechi, alla luce della poesia per non intendere che il *Consalvo* ha una storia a sè integrata a tutta la storia poetica del Leopardi, e che i germi del *Consalvo* non sono nella letteratura anteriori, ma esclusivamente nella situazione psicologica del poeta che veniva realizzando la sua esperienza poetica della felicità umana, della gioia umana, della giovinezza, dell'amore e della morte. No. Non è nella storia di Jaufrè Rudel la storia di Leopardi. Non è nella letteratura. E' una

storia d'umanità sofferente e dolorante che ha bisogno di diventare storia poetica, e come tale di quietarsi e di rasserenarsi, di passare, almeno in immaginazione, poichè la natura ha negato al poeta ogni gioia e ogni speranza, e questa condanna è coscienza viva e sempre presente, attraverso tutta la esperienza umana per superarla e poetizzarla, e conchiuderla poeticamente nella rappresentazione della morte. L'ispirazione sorge dunque senza riferimento e senza ricordi letterari, si empie di poesia dolce e serena, e, poichè è stato già intravisto il termine della dolorosa autoesperienza, l'amore e la morte sono fusi in un inno solo, mesto, accorato, adagiantesi in una certa ampiezza di respiro che non è diffuso e monotono, irto di contrazioni come nella maggior parte della poesia leopardiana, ma intenerito e quasi sorridente, non rigidamente negativo (e declamatorio) ma come nostalgico, come sospeso fra la terra e il cielo, tra il presente e l'avvenire, tra la realtà e la fantasia, il sogno, la poesia. Così *Consalvo* è posto al di sopra della vita. Rinneatore della vita, egli l'accetta e la benedice: si riconcilia con essa, nell'atto di accogliere il sospirato dono suggellato dalla morte. Tutto il *Consalvo* si svolge così in motivi pacati e placati, in tal modo che quella certa aridità sentimentale del Leopardi e quella sua posizione negativa di fronte alla natura alla vita al destino, si ricompongono in pienezza di poesia che apre non uno, ma più spiragli sulla coscienza del dolorante poeta. Intorno al *Consalvo* prendono posto *Bruto minore* e l'*Ultimo canto di Saffo*. Il breve inno di *Consalvo*, librato tra la realtà e il sogno come un tenue sospiro, si perde, acquistando di poesia e accentuando il suo valore di attimo fuggente, nella improvvisa esplosione negativa di *Bruto*, con cui è ristabilita la dialettica leopardiana, è ricostruito il suo dramma pessimista, è, insomma, ritrovata la sorgente della poesia che per un solo

momento si era adagiata in un sospiro e in un bacio d'amore e in una riconciliazione con la natura. Il mondo del Leopardi è in tal modo ristabilito, ricollegato ai motivi fondamentali della sua poesia, rinnegazione della virtù e della gloria, irruzione alla natura da una parte, appressamento alla morte calmo e sereno dall'altra. Così si è conclusa brevemente la storia di *Consalvo* che è la storia poetica del Leopardi. Non essendo *Consalvo* mai entrato nella vita, ed essendoci noi imbattuti in esso solo in poesia, e nella poesia leopardiana, era destino ch'egli dovesse nella poesia restare solo per breve attimo, l'attimo fugace del bacio, l'attimo fugace dell'aprire gli occhi e le labbra alla gioia e del chiuderle al tocco gelido della morte. Esaurito il momento poetico primitivo, si esauriscono anche la calma e la pacatezza dolce e armoniosa con cui il nostro personaggio si era appressato a fingere per sé la morte e, finalmente, l'oblio. Nel momento successivo, che è di stridente contrasto, risorge lo stato di dispettosa negazione irta di respiri monotoni interrotti solo nella terz'ultima strofe:

*E tu dal mar cui nostro sangue irriga
Candida luna, sorgi,
E l'inquieta notte e la funesta
All'ausonio valor campagna esplori....*

composti in un'apparente quietitudine, desolata e negativa. Non sapremmo se non determinare così, scarsamente, e anche con giudizio non entusiastico, il valore del *Bruto minore*, circoscrivendolo alla posizione di contrasto che esso ha subito dopo il *Consalvo*. Critici eminenti han visto in esso un capolavoro, non scorgendo il declamatorio, e ci tocca non esser d'accordo con i critici eminenti, e notare ch'esso *Bruto minore* s'inserisce nella poesia leopardiana solo nel modo che abbiamo detto, senza

portare elementi nuovi di poesia. L'*Ultimo canto di Saffo* dichiara meglio lo stato poetico rivelato col *Consalvo*, e accentua i motivi della pacificazione interiore che l'artista poetizza: tornano i motivi fondamentali della lirica leopardiana:

*Placida notte, e verecondo raggio
Della cadente luna.*

messi in maggior rilievo da quel *placida* che apre lo stato d'animo della tragica calma con cui il poeta si appressa a morire. La raffigurazione di Saffo morente è adattata al particolare stato d'animo del poeta, e da cotesta situazione esce il più pacificato canto dell'afflitta anima leopardiana, il canto della riconciliazione con la natura e con la terra (*Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella — Sei tu, rorida terra*), della rinuncia completa e definitiva, con rimpianto senza amarezza. E' il canto della natura rivelata agli occhi del poeta che li dilata l'ultima volta, come a vedere tutti i più caldi colori dei fiori, e a prenderne tutta la luce, per questo inno della rinuncia placata.

A me non ride

*L'aprico margo, e dall'eterea porta
Il mattutino albor; me non il canto
De' colorati augelli, e non de' faggi
Il murmure saluta: e dove all'ombra
Degl'inchinati salici dispiega
Candido rivo il puro seno, al mio
Lubrico piè le flessuose tinfe
Disdegnando sottragge
E preme in fuga l'odorate spiagge.*

Ahimè! Se tutto dev'esser pianto e dolore sulla terra, se nulla concilia il poeta con la natura, se è ormai fatale che finisca, così, la vita del poeta,

priva di giovinezza e di gioia, povera vita incolpevole, che il poeta si riveli, almeno, a sè stesso, e dica a sè stesso la verità della sua infelicità e del suo dolore :

*Alle sembianze il Padre,
Alle amene sembianze eterno regno,
Die' nelle genti; e per virili imprese,
Per dotta lira o canto,
Virtù non luce in disadorno ammanto.*

E', direi, l'ultima parola. Tanto errare, tanto soffrire, tanto dolorare per conoscere, finalmente, questa verità poetica, la quale trova riscontro nella verità rivelata con una lettera scritta al Giordani: « io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi sono rovinato infelicamente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile, e dispregevolissima tutta quella gran parte dell'uomo, che è la sola a cui guardino i più: e coi più bisogna conversare in questo mondo; e non solamente i più, ma chicchessia è costretto a desiderare che la virtù non sia senza qualche ornamento esteriore, e trovandonela nuda affatto, s'attrista, e per forza di natura, che nessuna sapienza può vincere, quasi non ha coraggio di amare quel virtuoso in cui niente è bello fuorchè l'anima ». La lirica leopardiana non è che il commento musicale di questa tragica esperienza di cui esso segna anzi la storia, rilevando gli stati d'animo più determinati. Con l'*Ultimo canto di Saffo* cotesta storia si conchiude, in un certo senso, perchè l'ultima parola poetica è stata trovata e detta. E' la fine completa, desolante. Altri stati lirici sorgono in margine a cotesta storia poetica; ma non hanno il valore di quelli che abbiamo determinati: hanno un valore

di compiutezza e di definizione, perchè allargano e svolgono certi motivi noti, di paesaggio e di riflessione, di vaneggiamenti d'amore e di coscienza dolorante; ma non si può dire che approfondiscono la storia spirituale e poetica del Leopardi. Nessuna meraviglia dunque che siano messi fuori di questa rapida rassegna canti che hanno il loro valore individuale, spiccato e deciso, presi ognuno per se, e hanno un valore relativo e secondario quando siano visti e sentiti nello svolgersi della storia del Leopardi. (Non sapremmo non mettere del tutto fuori *All'Italia*, *Ad Angelo Mai*, eccetera). La quale storia poetica è tutta negli elementi che abbiamo visti. *L'Inno ai Patriarchi*, *Il risorgimento*, *A Silvia*, *Le ricordanze*, *Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia*, *Aspasia*, *La ginestra* la completano, senza approfondirla. Da una parte l'approfondire degli elementi poetici è impossibile, perchè essi sono, nella personalità del Leopardi, lineari, semplici, e senza possibilità dunque di scomposizione; dall'altra parte sarebbe inutile, perchè una storia poetica comporta fantasmi poetici e non profondità concettuali. Non c'è che il ritorno costante, continuo, eterno, degli stessi elementi di dolore e di sconcolato vuoto interiore, che diventano ambedue elementi di poesia, diventano per sè stessi fantasmi, diventano motivi poetici, pause poetiche. Per questo, quando si dice che con *l'Ultimo canto di Saffo* la storia poetica del Leopardi si conchiude non si dice tutto: è la preistoria poetica che finisce qui. Sinora c'è stato qualche palpito poetico per la vereconda luna o per il bel cielo trapunto di stelle: il dolore e la rassegnazione sconsolata erano in via di divenire coscienza umana. Quando questo è avvenuto, la natura non ha più veli per il nostro poeta, e incomincia l'altra storia, la storia diremmo senza poesia, la storia senza amore, la poesia fatta di nulla, di angoscia desolante e di negazione. Dob-

biamo precisare quello che si è detto dianzi delle figure femminili nella poesia del Leopardi: evanescenti, vaghe, inconsistenti. Noi non vogliamo considerare coteste donne, Silvia, Nerina eccetera, alla stregua di tutte le altre donne cantate da altri poeti e sulla realtà storica delle quali si è disputato. Dispute di simil genere non definirebbero nulla, come non hanno portato contributi alla poesia quelle che si son fatte trenta o quaranta anni sono per determinare il grado di carnalità di una Silvia o di una Nerina. Noi ammettiamo che siano realmente esistite donne siffatte amate dal poeta. Dico che non appare il modo com'è coteste donne scomparendo dalla vita entrino nella poesia. Noi non le troviamo che in poesia, e quel che possiamo notare è ch'esse hanno tutti i caratteri della imprecisione, della evanescenza, nonostante la loro immobilità che è il loro precipuo carattere poetico. Per questo non sapremmo lodare eccessivamente il canto *A Silvia*, e qualche altro nel quale figure di donne hanno il solo merito di deviare l'ispirazione poetica. In verità, da quando il Leopardi ha conquistato l'ultima parola della sua esperienza umana ci sembra egli diventato più sereno, più terribilmente pacificato, se non con la natura e col destino, almeno con sè stesso: e sentiamo come estranei alla nuova personalità ch'egli ha assunta questi atteggiamenti eterni di rimpianto per apparizioni femminili le quali segnarono, nel susseguirsi degli avvenimenti della sua vita esteriore, avvenimenti fatali per lo sviluppo della sua vita poetica e non per il vantaggio della sua vita umana, poichè di tutte le sue figurazioni femminili noi potremmo dire quello che egli dice di *Aspasia*:

*Perch'io te non amai, ma quella Diva
Che già vita, or sepolcro, ha nel mio core....*

e perchè di tutti i suoi canti i meno belli sono

appunto questi in cui il pensiero dominante avvolge ricordi di donne realmente conosciute. Il poeta non è o non ha il coraggio (che sublime pudore in questo non aver coraggio!) di essere un sensuale: la donna come tale resta nello sfondo: solo in *Aspasia* ci sono qua e là tocchi di realismo non approfonditi, e poi subito rinnegati con quella menzogna poetica la quale ci autorizzerebbe ad aprire un capitolo intorno all' « amorosa idea » nella vita del Leopardi. Dovremmo ricordare *Il pensiero dominante*. Ma non basta ricordarlo. Occorre dire ch'esso è tutta la sotterranea vita sentimentale (e poetica) del Leopardi. Nonostante la distruzione di ogni cosa e di ogni illusione, nonostante il più nero sconforto, tutto è passato e una cosa sola è rimasta: il pensiero; il pensiero che si pensa e si ama, che ha riempito tutta la vita passata e per ciò stesso riempie la presente, anche ora che tutto è stato detto e la rinuncia è già avvenuta. E' il canto caratteristico leopardiano; dimenticata per un momento la concezione del mondo e della gloria e della felicità terrena, è in esso tutto quello che rimane di una vita umana che, malgrado la negazione più completa, vagheggia una gioia, e, pur nella coscienza del nulla, si compiace del pensiero di cotesta inafferrabile gioia, nella coscienza ch'esso resterà sempre pensiero, il pensiero dominante, pensato dunque e amato e cantato come pensiero d'un oggetto che non è realtà concreta, ma realtà poetica. E potremmo dire che *Il pensiero dominante* compensa con la bellezza della sua poesia rasserenata i canti meno riusciti dei quali abbiamo detto poc'anzi: segno che le figurazioni femminili del Leopardi non solo non sono nella vita, ma non sono neanche nella poesia, rimanendo esse come elementi non smaltiti, e come elementi non poetizzati, ma residui di una vita concreta che non era agevole poetizzare del tutto, perchè l'interesse poetico allontanandosi da essi si

volgeva definitivamente verso fantasmi determinantisi con facilità d'oggettivazione, sia nel pastore errante dell'Asia il quale si perde nella contemplazione del *profondo, infinito seren* dell'universo, sia nella ginestra che

su l'arida schiena
 Del formidabil monte
 Sterminator Vesevo,
 Lo qual null'altro allegra arbor nè fiore,

i suoi cespi solitari intorno sparge, *contenta dei deserti*. E' l'oggettivazione dell'altro pensiero dominante; la natura è sorda e vuota allo svolgersi della vita umana; la natura è smisuratamente e inconscientemente forte di fronte al fragile genere umano. Con cotesto pensiero il Leopardi non conquistava posizioni nuove. La sua posizione filosofica, quando si delineava la poesia del *Consalvo* e dell'*Ultimo canto di Saffo* era già questa. Rimaneva, è vero, assorbita nel particolare stato poetico, inserita come elemento indiretto, che entrava a far parte della poesia in caratteristici atteggiamenti enfatici e declamatorii: qui invece la oggettivazione è completa: la concezione filosofica è diventata sentire poetico, rappresentata nel pastore errante e nel solitario fiore del deserto. Il valore di quest'ultima poesia è nella sua serenità definitiva. La declamazione e l'enfasi son diventate calma poetica, tragica e infinita: la rassegnazione e la rinuncia, indifferenza. In *La ginestra* il miracolo è completo. Mentre in tutti gli altri canti il Leopardi è scarno, semplice, in *La ginestra* la sua poesia si riempie di motivi sempre crescenti, che rinascono come da pienezza di vita, concatenandosi e incastrandosi in uno svolgimento perfetto, senza indugio e senza prolissità, in modo che l'uno non è stato ancora conchiuso che l'altro si apre alla fantasia sospesa di chi legge. Così è completa oltre

che l'esperienza poetica, l'esperienza tecnica, e, con questa, la stilistica. Non abbiamo ancora osservato che il vocabolario leopardiano è povero, che il mondo delle immagini è ristretto; ma diciamo ora che la povertà di vocabolario è tutta sostanza contenta di sè, con un sapore di classicità ben composta, snella, semplice e lineare: agile, conformata alle immagini che sono scarse e d'una semplicità trasparente, al mondo esteriore che è infantile, senza complicazioni, alla sensibilità malata perchè di corpo malato, senza complicazioni di mal di secolo. La qual cosa ha creato poi, in tempo di romanticismo, il più classico poeta, in cui le immagini, le parole, l'espressione non superano l'ispirazione. Che si deve dire anche delle *Operette morali*, nelle quali il mondo morale è visto sotto specie di poesia, e rimane fuori dunque di ogni considerazione; è la poesia come quella dei canti, con linea esattamente eguale, con svolgimento eguale, con una dialettica e una esperienza eguali: esperienza poetica, stilistica, tecnica. Era la prosa classica che veniva in tal modo a testimoniare se stessa in pieno romanticismo.

L'arte di Alessandro Manzoni sorge e si sviluppa in un periodo di formazione artistica, politica, morale, nel quale anche s'inquadrano l'arte di Vincenzo Monti, la letteratura e la poesia di Ugo Foscolo, la poesia e la filosofia di Giacomo Leopardi. Ma l'arte di Vincenzo Monti ha dal suo apparire i segni di uno sviluppo completo che in seguito non si sposteranno; la poesia di Ugo Foscolo è troppo pervasa di individualismo perchè le molte e varie correnti del pensiero contemporaneo possano distoglierla dal soggettivismo e conformarla secondo le nuove aspirazioni e tendenze della coscienza filosofica e morale, la poesia di Giacomo Leopardi tenta

in principio di orientarsi verso le nuove forme dell'arte e della letteratura, ma si racchiude poi e si raffirma in un pensiero individuale universalizzato nella chiarezza e nella serenità mistica dell'eterno dolore.

Alessandro Manzoni senti maggiormente e con un respiro più ampio degli altri le vaste correnti del pensiero nuovo maturatosi attraverso la Rivoluzione e le guerre e le occupazioni armate. Non c'importa fissare qui gli elementi della sua formazione filosofica giovanile, transitori, sia riguardo alla sua definitiva personalità filosofica, sia riguardo a quella poetica. La giovinezza di Alessandro Manzoni si delinea in episodi spirituali di importanza relativa rispetto alla grandezza dell'artista, i quali non hanno che un valore di preparazione e di assaggio, e non lasciano residui all'arte e alla poesia a venire che sono quello che resta. Con questo non si dichiara trascurabile la giovinezza del poeta e dell'artista, ma si scinde categoricamente l'attività pratica, episodica, estranea all'arte di lui, per esaminare subito i territori spirituali nei quali l'artista portò la sua coscienza e la sua umanità. Piuttosto c'interesserebbe fissare subito un punto saliente della giovinezza del poeta: la sua coscienza religiosa, quale s'era venuta formando nelle conversazioni e nella familiarità dei filosofanti francesi; ma rischieremmo di dover dare una posizione solida e indistruttibile all'episodio della conversione il quale ha un valore esclusivamente biografico, e una posizione ancora più solida e indistruttibile all'elemento fede, credenza, cattolicesimo, nei riguardi dell'arte totale manzoniana nella quale esso non entra che come elemento accidentale poetizzato. Pertanto ci permettiamo di tener da parte gli episodi e gli aneddoti della vita del Manzoni, per non aver presente che il libro della sua vita poetica, con buona pace di quelli che negli aneddoti e negli episodi esteriori ripon-

gono il vero Manzoni. E perchè? Perchè basta dare uno sguardo ai versi giovanili per non sentire in essi neanche un Manzoni minor e per non trovare in essi neanche un accenno della poesia a venire. Non si tratta che di imitazioni, di saggi di versificazione e di stile, senza personalità e senza fantasia, redatti su uno schema fisso: poca cosa, reminiscenze alfieriane, nel sonetto autoritratto, ricalchi, promessa di individualità nel sonetto alla musa (« deh fa che... dicasi almen: su l'orma propria ei giace. »), una certa sveltezza di movimento in quello alla donna amata. Il poemetto *Del trionfo della Libertà* richiama Dante nell'inserzione di versi interi e nel metro; ma non oltre; richiama il Monti per l'istessa ragione e per il contenuto, nel tentativo di classicizzare con ricordi di nomi e persone e concetti antichi cose del tutto moderne, transitorie, atteggiate in visioni artistiche; richiama tutta la congerie di simili componimenti fioriti come la mala erba in margine alla Rivoluzione francese e ai poemi montiani, inutili, vani, parassitari, gonfiati, come le parole « trionfo » e « libertà », conservanti un semplice valore di curiosità e di riflesso. E' un poemetto ricucito di frammenti, con riposi frequentissimi: tentativi di un poeta quindicenne che entra nella vita dell'arte e della poesia e vi rimane per altra via, più tardi, dopo l'*Adda* e l'*Urania*, dopo gli endecasillabi in morte di C. Imbonati nei quali è da notare una certa compostezza e severità lineare, e separare un tal quale proposito di vita artistica e morale dal contenuto artistico del sogno atteggiato e svolto drammaticamente. E' la giovinezza che passa, con le visioni piene, ardite, magari con sentimenti che sono « dote di puro e virile animo », non ancora fusi in semplicità e totalità d'arte. Non sapremmo in nessun modo fermarci sui versi giovanili più del necessario, perchè non vi avvertiamo neppure un interesse transitorio, nè artistico, nè mo-

rale, nè sentimentale: come il poeta potè senza rimpianto lasciare dietro di sè i ricordi della sua vita giovanile vissuta nella ricerca di un pensiero e di un sentimento poetico, così noi possiamo ignorare, senza pregiudizio della comprensione in totalità dell'arte manzoniana, la sua opera giovanile che non lascia residui a quella a venire, e non offre per questa elementi di maggiore e più esatta valutazione.

Scrivendo delle tragedie del Manzoni, poichè il desiderio di comprensione è anche e sovra tutto di semplificazione, cominceremo col dire che non occorre occuparci del famoso problema delle unità, che è vecchio ed inutile, buono per dissertazioni scolastiche. Contro le unità il Manzoni è in buona compagnia, con Shakespeare, per non dire che un solo, e ambedue sono col buon senso. Perchè non si comprende per quali inoppugnabili ragioni il dramma debba essere diviso in tre o quattro o cinque atti, vale a dire variazioni di tempo o di luogo, o solo di tempo, e non in dieci o venti o più di coteste variazioni che racchiudono esso dramma in una serie concatenata di avvenimenti. E' una osservazione semplice che ci avviene di fare, la quale non risolve il problema di per se stesso inesistente in arte, o, per lo meno, non preoccupante, perchè qualche nome immortale d'artista rivela che il dramma vive e si regge al di sopra della regola delle unità. Così, come ho detto, non è questo che ci preoccupa leggendo le tragedie manzoniane. Il Manzoni ha dietro di se tutta la storia del teatro italiano, non indifferente, nel suo svolgimento artistico e teorico, al famoso problema ch'egli risolve per conto suo, contro Aristotele. Una volta precisata questa posizione di letterato da lui assunta in arte, resta da determinare come il suo dramma si svolge e si risolve. L'argomento, è saputo, è preso dalla storia, adattata e modificata alle varie esigenze artistiche che si presentavano alla sua coscienza. Dalla storia egli non

prende che l'argomento, nelle sue linee principali e anche in qualcuna secondaria, (e avrebbe anche potuto o prenderle tutte o inventarle tutte, senza pregiudizio dell'artisticità del dramma). Dalle abitudini, dalle tradizioni, dalle leggi, dal modo di sentire e di pensare del tempo storico che egli drammatizza, trae tutti i vantaggi poetici che può, fissandoli a modo suo, talvolta imperniandovi su implicitamente tutta l'azione, come nel *Conte di Carmagnola* dove essa si determina e precipita nella rappresentazione di un uso di guerra, la liberazione dei prigionieri per cui si delineano la sventura e la rovina del conte e la naturale fine dell'azione. Certo commuovono le notizie storiche premesse sì al *Conte di Carmagnola* sì all' *Adelchi*, come per un'anticipata dichiarazione e giustificazione del fatto artistico che segue: da non leggere e ricordare, senza conoscere le idee da lui svolte nel dialogo rosminiano *Dell'invenzione* svolto con saggezza platonica, calmo, sereno, appassionato. Perchè infine l'invenzione e l'arte son ridotte a un puro ritrovamento di idee esistenti in un certo lor modo d'essere nella mente dell'artista che è, e una volta non era, e poteva non esser mai, esistenti nella mente di « Quello che era, che è, che sarà ». Così il principio dell'invenzione è risolto a modo suo, eliminato del tutto, posto nella storia o nella mente di Dio, e, superate alcune difficoltà di carattere speculativo, forse anche nel senso che noi oggi possiamo dare a queste parole, intendendo la storia come il divenire dello spirito e la rivelazione di Dio nei fatti umani, e identificando con la storia Dio stesso che negli uomini e nelle azioni umane imprime le orme del suo spirito creatore. Resta dunque che l'opera d'arte si offre come pura espressione, semplice rappresentazione. Il *Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi* si presentano senza ingombro di particolari eccessivi e senza complicazioni psicologiche: agiscono forze elementari e passioni

umane accennate con rapidità, incisivamente. Senza dubbio le tragedie hanno un'ossatura debole ed è certo che l'artista non sa trarne tutto il vantaggio che potrebbe. Il primo atto del *Conte di Carmagnola* è inutile, tanto più che il carattere del protagonista non si rivela: è un atto dialogico, statico, nel quale tutte le persone hanno funzione puramente oratoria. Il dramma appare alla fine del secondo atto, in un certo movimento di battaglia, svelto, rapido e conclusivo, col famoso coro: *S'ode a destra uno squillo di tromba*, del quale diremo in seguito per non intralciare l'analisi breve dell'azione drammatica la quale, in fondo, è tutta nei cori! Come ho detto dianzi, il dramma si realizza e precipita col terzo atto, in un episodio di dopobattaglia, nella liberazione dei prigionieri: qui è rivelato il carattere della persona principale. Declamatorio, fisso, eloquente il quarto atto che anticipa nella certezza della fine il quinto nel quale si affacciano, rapidamente assorbiti, motivi emozionali, tenuti in riserva come per far scaturire, nel momento opportuno della fine, i sentimenti della commozione e della pietà, a coronamento degli episodî drammatici: motivi scarni e pallidi, di cui avevamo avuto in precedenza un lieve sentore, come nostalgico e amoroso, sul campo di battaglia, a tristi passioni acquetate. Ma tutto resta così: accennato e non svolto, scarno, con una deviazione improvvisa e inaspettata del carattere della persona principale, che si piega su se stessa, che è già finita prima di finire, rinnegando se stessa, rinnegando tutta l'azione drammatica che si svolge appunto intorno a un carattere il quale solo non si svolge, ma si trasforma nella calma evangelica del perdono. Qualcuno dirà che si tratta di anticipazioni, a proposito di questa e dell'altra tragedia; ma è nel dramma che non troviamo giustificazioni di questo improvviso e rapido assorbirsi di qualità essenzialmente

tragiche che si disumanizzano nella apparente spiritualità della fine dell'azione. A conti fatti, questa tragedia è debole nella sua ossatura scarna: passioni d'uomini appena accennate e non esaurientemente svolte, un passo di storia, che è dramma per se, drammatizzato e precipitato estrinsecamente, lasciando nell'ombra la storia e seguendo le orme scarse di uomini che esso dramma non riesce a proiettare sullo sfondo popolato di masse e di passioni e di avvenimenti della storia. Dramma senza umanità e senza sentimento, nonostante l'improvviso affiorire finale di emozioni inserite artificialmente, senza una necessità logica e storica.

Serrato, coerente, umano è l'*Adelchi*. Incomincia con un episodio di umanità commossa. Il romanticismo è accostato alla prima creatura moderna: Ermengarda. Le passioni hanno uno svolgimento logico, tutta l'azione del dramma percorre il suo corso senza smarrimenti vani e artificiosi. Dal fondo della storia spiccano caratteri nettamente delineati e decisi, espressi, è vero, in frammenti declamatori che fanno della tragedia più un'opera di recitazione che di rappresentazione scenica; ma è un'opera meno statica dell'altra, con tentativi di movimento e di svolgimento nel tempo nel luogo e, che più importa, in poesia, in arte. Dramma non di uomini, non di coscienze, ma di età, vista attraverso elementi estrinseci, anche se epici, dialogizzati eloquentemente e diremo anche, per dar la misura della liricità che il poeta trasfuse in essi, patriotticamente. Tutto questo non vuol già dire che il dramma vi sia, perchè non è il dialogo e non è il trasporto lirico e patriottico che possano fare il dramma quando si voglia ricamare una rappresentazione tragica intorno a un'età della quale sono lasciate in penombra, tenute come motivi aprioristici e di sviluppo ovvio le passioni e le caratteristiche più salienti e più vive, per dar risalto e svolgimento

a passioni e caratteri isolati che nell'intenzion dell'autore dovrebbero comprendere e rappresentare quelli di uno o più popoli e di un evo. Avviene che la tragedia si frantuma nella ispirazione originale, sicchè l'*Adelchi* è bene la tragedia di Adelchi e di Desiderio e, più felicemente, di Ermengarda. A prima vista, e leggendola subito dopo *Il Conte di Carmagnola*, l'*Adelchi* ci sembra meno scarna, più fornita di motivi e di emozioni; ma un esame attento ci avverte che cotesta pienezza è verborietà ed eloquenza, ch'essa si stringe tutta in bei pezzi di declamazione, che Adelchi è tutto compendiato in atteggiamenti d'attore. Un carattere è impostato nella sua persona: generoso e guerresco, valoroso e pio, pio nel senso virgiliano. Ma sono gli avvenimenti che dominano lui e lo conducono alla svolta fatale, trasformandolo, e trasformando quell'altro carattere violento e impetuoso e barbaro, che s'è retto nella tragedia con forza sempre eguale, dinanzi all'improvvisa rovina che richiama Dio e l'idea di Provvidenza dianzi mai accennate e balenate se non nel magniloquente invito del diacono Martino. Ma a parte queste osservazioni, per quanto sia necessario dire che i caratteri accennati nel dramma si lasciano dominare dall'idea della storia la quale si svolge per conto suo, cotesti caratteri, seguendo lo svolgimento della storia, trovano la loro compiutezza che è storica o poetica, eccezion fatta di qualche libertà che il Manzoni concesse alla sua ispirazione e al suo disegno artistico. Cosicchè l'opera risulta come un bel frammento di storia poetizzato nella poesia di pochi caratteri a rilievo, mossi con mano maestra, animati da passioni che restano loro estranee, integrate più alla visione storica che a quella poetica e artistica. Una osservazione molto ovvia, che ci avviene di catalogare, è che il Manzoni porta nello svolgimento del dramma più la storia che la poesia: storia intesa nel senso più strettamente sto-

ricista di ricostruzione scientifica. A parte le sue qualità di poeta, egli rimane l'autore del « Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia », e lascia che nel dramma cotesti punti si muovano da se, senza inalzarli più di quanto un certo meccanismo esteriore comporti, lasciandoli in una falsa tonalità lirica e dinamica che è oratoria e immobile. Naturalmente questo si può dir di tutto quanto non riguardi Ermengarda la quale segna da se uno sviluppo del dramma e avrebbe potuto convergere in se tutti gli altri punti e motivi della tragedia se il Manzoni avesse seguito più l'ispirazione poetica che l'amore della storia. Il contrasto fra questi due elementi, arte e storia, è evidente nella figurazione di quest'unica persona che resta come avulsa dalla tragedia e racchiude e svolge una tragedia per conto suo. In principio, all'aprirsi dell'azione, i due motivi sembravano d'accordo, come nell'ispirazione così nella espressione artistica, con l'improvviso convergere di tutto l'interesse poetico su Ermengarda; ma, in seguito, nella fantasia dell'artista han preso saldo vigore le esigenze storiche le quali dovevano naturalmente condurre all'abbandono di questo motivo che nel gioco delle forze storiche dev'esser parso secondario di fronte alle passioni di dominio e di guerra, di tradimento e di ambizione, di razze e di popoli, di cultura e di religione, entrate nella tragedia prepotentemente, con la storia, e in virtù della mentalità storica del Manzoni. Cosicchè il Romanticismo affermandosi con cotesto interesse prettamente e prevalentemente storico dimenticò e lasciò nell'ombra questa figura romantica e moderna che si chiama Ermengarda, dandole una tenue voce, atteggiamenti e movimenti velati di tristezza e di pudore, di poesia e di realtà, riserbandole una tragedia a parte, condensando tutto l'interesse del dramma nella fine di lei elevata ad altissimo lirismo nel famoso coro: « Sparsa le

trece morbide — sull'affannoso petto, — lenta le palme, e rorida — di morte il bianco aspetto, — giace la pia, col tremolo — sguardo cercando il ciel. » Che è poi tutto quello che rimane della tragedia, con l'altro coro del terzo atto che segna già la fine della tragedia storica, come il coro: « S'ode a destra uno squillo di tromba... » è tutto quello che rimane del *Conte di Carmagnola*.

Dobbiamo trascrivere qui quanto il Manzoni scrisse dal « Corso di letteratura drammatica » dello Schlegel a giustificazione dei cori: « Il coro è da riguardarsi come la personificazione dei pensieri morali che l'azione ispira... ecc. »? Rischieremmo di perderci sulle orme dello Schlegel per rimettere in discussione il problema del coro greco, che non è tanto semplice quanto allo Schlegel sembrava, e dissolvere l'interesse dei cori del Manzoni in un codicillo di filologia e di coltura greca, fraintendendone così il loro valore lirico e moderno. Neanche vogliamo ricordare le colossali interpretazioni, d'un gusto quanto mai barocco, di qualche grosso e senatoriale manzoniano il quale per giustificare il coro bellissimo: *Sparsa le trece morbide*, metteva nella bilancia delle probabilità ch'esso fosse il canto funebre delle suore, un threnos in tutta regola sul bianco esanime corpo di Ermengarda! Tuttavia non ci conviene porre costruzioni arbitrarie accanto alla giustificazione che il Manzoni ha data dei suoi cori, in parte riferendosi alle parole dello Schlegel («... il coro era insomma lo spettatore ideale; esso temperava l'impressioni violente e dolorose d'un'azione qualche volta troppo vicina al vero; e riverberando, per così dire, allo spettatore reale le sue proprie emozioni, gliele rimandava raddolcite dalla vaghezza d'un'espressione lirica e armonica, e lo conduceva così nel campo più tranquillo della contemplazione») in parte travisando o intendendo a modo suo cote-sta interpretazione schlegeliana e aggiungendo di

parergli che « se i Cori dei greci non sono combinabili col sistema tragico moderno, si possa però ottenere in parte il loro fine, e rinnovarne lo spirito, inserendo degli sguardi lirici composti sull'idea di que' Cori », rendendoli suscettibili d'uno slancio più lirico, più variato e più fantastico, col vantaggio che « non essendo legati con l'orditura dell'azione, non saranno mai cagione che questa si alteri e si scomponga per farceli stare », e con l'altro che « riserbando al poeta un cantuccio dov'egli possa parlare in persona propria, gli diminuiranno la tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti... ». Come lo spirito del coro della tragedia antica è stato dunque rinnovato? Nè più nè meno nel senso ch'esso coro non è legato con l'orditura dell'azione, e non l'altera dunque. Nella tragedia greca il coro non è uno squarcio lirico inserito artificialmente nell'azione come qualche cosa di staccato da essa e indipendente, ma sorge e prorompe da essa sollevando la sua tonalità lirica, segnando il massimo di poesia rasserenata e addolcita, con pienezza di passione e di trasporto. Sintetizza liricamente l'azione, non in pause determinate o in intermezzi prestabiliti, ma solo quando l'azione sia giunta a un grado di calore e di fantasia tale che i motivi in essa svolti diventino riassunti tematici ognuno dei quali è liricamente ripreso e sollevato nel coro che si apre con entrate orchestrali e si svolge in periodi serrati, in forma più o meno agile, solenne e grave, dolce e riposante.

Dovremmo, a questo proposito, dire qualche cosa della tragedia greca in generale, e dello spirito personale che l'anima, per notare che il coro non è in essa un assaggio di soggettività, ma una conferma lirica della posizione individualissima che essa tragedia ha rispetto all'anima greca. Ma il preconcetto scolastico dell'arte greca serena e ogget-

tiva non è del tutto scomparso, e noi offenderemmo l'intelligenza ortodossa di quelli che hanno bisogno di restare sulle posizioni già conquistate per capire a modo loro l'arte classica e l'arte romantica. Basterà dire che il coro greco come non varia in nulla la tonalità lirica della tragedia, ma solo la riprende e la solleva, così non sposta neanche la posizione che l'artista ha rispetto all'azione dialogata. Il Manzoni ha avuto bisogno del coro per riserbarsi « un cantuccio dov'egli possa parlare in persona propria », e per diminuirgli « la tentazione d'introdursi nell'azione, e di prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti ». Che è la condanna delle sue tragedie, perchè non si comprende da chi e come il Conte di Carmagnola e Adelchi e Ermengarda abbiano preso in prestito i sentimenti e le parole, se il poeta dichiara di non aver voluto loro prestarle. Tuttavia prendiamo atto anche di questo, per ritenere che quanto resta delle tragedie del Manzoni è nei cori.

I cori delle tragedie, con gli inni sacri e le odi, mettono il Manzoni fra i più grandi poeti contemporanei. Dimentichiamo, nei cori, la debolezza delle tragedie e dei caratteri principali. E' in essi che tutta l'azione converge, e si eleva in una espressione lirica che il Manzoni non ha voluto o non ha saputo dare al dramma, (eccezion fatta dell'apparizione del diacono Martino) per mantenerlo in una oggettività che riesce fredda e che da maggior risalto al colore dei cori. Nei quali sono anticipati da una parte gli spiriti e le forme della nuova poesia ed è affermata la nuova coscienza storica e unitaria, e dall'altra è rivelata la nuova morale cristiana che punisce nei figli i peccati dei padri. Ma che soffio di poesia gagliarda, moderna! Dimesso il linguaggio togato, freddo e impersonale, il Manzoni è veramente il poeta della tragedia inespressa altrove, drammatizzata liricamente nel coro della battaglia di Ma-

clodio che è il centro di tutta la vasta e impersonale rovina, rovina d'un popolo diviso e venduto a duci venduti pei quali la terra che « fu a tutti nudrice » è coperta d'uccisi, e « tutta è sangue la vasta pianura ». In un quadro preciso la tragica storia è delineata e poetizzata: squilli di tromba e calpestare di cavalli e di fanti; vessilli e drappelli spiegati; sparisce il terreno, le spade respingono le spade: l'un dell'altro le immerge nel seno; — gronda il sangue; raddoppia il ferir. A una serie di motivi interrogativi: chi sono? quale straniero è venuto a far guerra? chi è che difende la sua terra? succedono, senza pausa, le risposte: sono tutti d'una terra, parlano una lingua, lo straniero li chiama fratelli, sono d'una sola famiglia.... alternate con interrogativi e risposte susseguenti (perchè combattono? chi è stato il primo a ferire? non lo sanno. Ma le madri? Le spose? I vegliardi? Perchè non vengono tutti a placarli?). Respiri calmi e sereni interrompono cotesto movimento concitato (« Come assiso talvolta il villano — sulla porta del cheto abituro... » oppure: « Come il grano lanciato dal pieno — ventilabro nell'aria si spande... » che ricordano certe posizioni degli inni sacri) ripreso in una visione di battaglia, varia, molteplice, svolta nel giro d'una strofe seguita da un'altra serie d'interrogativi, finalmente placati nella coscienza d'una giustizia universale che segna, veglia ed aspetta, coglie all'estremo sospiro l'empio che infrange il patto dell'umana fratellanza, « che s'innalza sul fiacco che piange, — che contrista uno spirito immortal! »

Inspirazioni e movenze affini ha il primo coro dell'*Adelchi*. La tragedia della barbarie e della servitù è meglio accentuata nel ritmo concitato, senza abbandoni e senza dispersioni descrittive, come a raccogliere e a rendere più acuto il senso di pena che il terzo atto della tragedia lascia, nello spettacolo accorante di ardui disegni rovinati, d'un ca-

rattere abbattuto, d'una pensosa vita fermata nei sogni baldi, trascinanti la tragedia d'un popolo e d'una terra teatro di strage e di vicende fortunate. Perchè l'interesse del poeta non è tanto nei caratteri particolari, quanto nella storia della collettività, nonostante la cura infruttuosa con la quale egli ha delineato qualche persona che poteva anche venir fuori e spiccare sullo sfondo della storia di altezza shakespeariana se appunto cotesto interesse storico invece di accumularsi e riversarsi nella rappresentazione lirica di movimenti generali avesse potuto fermarsi sui particolari, approfondendoli. Un tentativo in questo senso è stato fatto intorno alla dolce pensosa figura di Ermengarda che apre una tragedia nella tragedia. Ermengarda passa rapidamente e poi scompare in principio dell'azione, per riapparire alla fine della sua triste giornata mortale. La scena è nel giardino di un monastero, prettamente romantica, nell'ambiente e nella situazione, nelle persone e nello svolgimento, con quella ingenuità trasparente che è propria dell'arte romantica, con delirii eloquenti e declamatori, diffusi, segnati d'invocazioni e di suspensive, seguiti da letarghi d'obbligo, rotti subito al primo richiamo, conchiusi dalla morte attesa: « Parlatemi di Dio: sento ch' Ei giunge ». Nonostante l'ingenuità e lo svolgimento enfatico di questa scena, Ermengarda risalta con caratteri di modernità, e l'animo è preparato alle bellezze del coro con cui essa si chiude, inteso come esaltazione umana e poetica, moderna e cristiana, d'un tipo moderno di martire, di donna e di santa. La femminilità di Ermengarda è appena accennata nell'episodio: presentimento di morte e desiderio di pace, offerta di perdono e nostalgia di timido amore, da portar nella tomba, con la fede e col diadema regale e col ricordo dell'amato: gelosia ferita, e abbandono d'ogni cosa mortale. Nessun accenno di carnalità. Ermengarda è rimasta sin qui davanti a

noi incorporea. Con la morte il poeta richiama la sua figura vera, moderna, terrestre, idealizzandola poi subito nella storia e nella morale cristiana. Ermengarda è ritratta nel momento in cui il suo ultimo palpito terrestre si confonde col desiderio del cielo, cercato col *tremolo* sguardo, sparsa le trecce morbide sull' *affannoso* petto. Al compianto succede la preghiera. Sulla pupilla cerula è steso l'estremo velo. Il martirio che abbiamo appreso appena da vaghi gesti e deliranti parole ha, finalmente, termine. Ma c'è stato un altro martirio della memoria e del cuore, il martirio delle immagini, della fantasia, quando nelle notti insonni, pei claustrî solitari le vergini cantavano le preghiere e gli *irrevocati* di tornavano al pensiero della dolente. Era il ricordo dei suoi primi giorni di sposa, quand'ella, « il biondo crin gemmata » vedea da un poggio il chiomato sire cavalcante attraverso la pianura nella caccia affaccendata e dietro lui i corridori, i veltri ansanti e il cinghiale colto dal regio strale:

..... la tenera
 alle donzelle il volto
 volgea repente, pallida
 d'amabile terror.

I ricordi s'arrestano: la pace e la santità del luogo non risvegliano ricordi impudichi: tornano in mente la Mosa errante e i lavacri d'Aquisgrano dove il re guerriero scendeva a tergere il nobile sudore. Ma son tutto. Nelle insonni tenebre è un fascio di luce che illumina il dolore e riscalda la tristezza del presente. « *Ebbra* spirò le *vivide* -- aure del Franco lido, e tra le nuore Saliche — *invidiata* uscì ». Contro l'angustia e il silenzio di tomba del presente è il poggio *aereo* donde ella « il *biondo* crin *gemmata*, — vedea nel pian discorrere — la caccia *affaccendata* ». L'occhio stanco, vedeva ancora il chio-

mato sire, lo seguiva, ansiosa, col trepido chiuso cuore innamorato, mentre le preghiere si perdevano, li presso l'altare, nel canto delle vergini pure. Una parola amica disperdeva i ricordi e i palpiti dell'amore penoso, guidava il cuore della dolente verso un altro amore dai placidi gaudii; ma subito, come il sole vivifica i fragili steli, l'amore appena sopito, ritorna dal *tenue* obbligo, « l'anima — impaurita assale, — e le sviate immagini — richiama al noto duol. » In questa vicenda alterna di ricordi e di obbligo, di luce e di pianure ariose, di silenzi claustrali e di immagini luminose è la tragedia svolta nel coro che il poeta conchiude col suo ammonimento moralistico. O gentile, sgombra dalla mente i terrestri ardori. Leva a Dio un candido pensiero d'offerta e muori. Sotto la terra che ricovrirà le tue spoglie mortali, giacciono spoglie d'innumeri donne; madri spose e fidanzate cui la guerra uccise i loro cari. Te discesa dalla rea progenie degli oppressori la pavida sventura mise tra gli oppressi. Nessuno insulterà alle tue incolpate ceneri. Le colpe dei tuoi sono da Dio punite in te. Muori serena. Il tuo viso sia come al tempo della verginità ignara. Il tuo tramonto riconducendo gli oppressori a Dio segni per gli oppressi l'era della pace.

Le bellezze di questo coro sfuggono al lettore frettoloso. Sono nel movimento della strofe agile e classica a un tempo, nella collocazione delle parole che richiamano il paesaggio, l'immagine, lo stato d'animo, segnano la nostalgica pena della dolente ricostruita umanamente nel passato felice contro il quale è, immobile e fatale, il presente triste, la *provida* sventura. L'ode si svolge con un andamento da notturno: apre solo un quadro di vita gioiosa nel ricordo delle brevi nozze cui aggiunge bellezza la coscienza della realtà presente; si chiude col suggello della necessità ineluttabile della tragedia di un solo da mettere agli occhi di Dio nella bilancia del bene e del

male contro tutta l'immensa tragedia provocata dalla rea progenie. E' un altro passo della coscienza moralistica e cattolica del poeta.

Gli inni sacri non portano alcun contributo alla formazione di cotesta coscienza, nel senso che nè la morale cattolica nè il cattolicesimo escono poetizzati; sì alcuni momenti della vita di Gesù e della chiesa i quali entrano nell'interesse dell'artista come puri motivi poetici, non didascalici, non storicisti, non moraleggianti; semplificati. La poesia sacra ha larghe tradizioni nell'arte italiana e straniera: il romanticismo tedesco aderì ad essa in misura non insignificante, integrando intorno ai motivi della religione cristiana il suo programma artistico e poetico di modernità: l'arte italiana o amplificò alcuni motivi ornamentali, o se ne impadronì per costruirvi leggende popolari nei metri popolari da una parte, e concezioni filosofico-religiose nei metri di scuola dall'altra. La poesia religiosa del Manzoni non si riallaccia a quella del romanticismo tedesco, che è popolare e metafisica. Basta leggere Novalis (*Canti spirituali, Canti di Maria, La Resurrezione*) per avvertire la diversità. Piuttosto non sapremmo metter fuori del tutto la poesia religiosa italiana, dell'arte e popolare; ma il nostro interesse vi è chiamato per rapporti esclusivamente esteriori, non riuscendo a notare legami significativi. Il valore degl'*Inni sacri* del Manzoni è tutto nella semplicità festosa con la quale egli canta il Natale, la Passione, la Pentecoste, la Resurrezione, il nome di Maria: come con un'aria di famiglia, traendo dalla Bibbia i motivi poetici e divulgandoli, semplicemente, umanizzandoli. Gesù porge la mano all'uomo: la Vergine avvolge in poveri panni il nato e lo pone soavemente nell'umile presepe. Nella *Passione* che incomincia lenta e grave come un canto liturgico (« O tementi dell'ira ventura, — cheti e gravi oggi al tempio moviamo...») Gesù è il Giusto

trafitto dai vili, ma tacente, ma senza tenzone, è il santo che nel momento ultimo della sua passione « un altissimo grido levando — il supremo sospiro mandò », presente la madre immota. Risorge, e la notizia si spande come un cicaleccio di campane che si comunicano la novella da un colle all'altro. « E' risorto: or come a morte — la sua preda fu ritolta? — Come ha vinte l'atre porte — come è salvo un'altra volta — quei che giacque in forza altrui? » L'annuncio corre come un racconto gioioso, rivestendosi di festività popolare, con tutti i riti e le costumanze del popolo. Nella *Pentecoste* e nel *Nome di Maria* il tono si eleva, conservando la semplicità della espressione, svolgendo una breve storia poetica e spirituale della chiesa, e una storia umana della Madre di Dio.

Dell'ode *Il cinque Maggio* non sapremmo ripeter tutto il bene che se ne dice. La sua fama è accompagnata da aneddoti che nè le aggiungono nè le tolgono alcun che. E' chiaro che si tratta di un lavoro d'ispirazione improvvisa trasparente dal metro concitato; ma essa è tutta nel nucleo dell'ode, nel frammento e non nella unità esteriore. Per evitare un'analisi minuta, basterà notare la dispersione del concetto originario che va dalla *spoglia immemore alla terra attonita* al genio del poeta ecc..., con un distacco rude di concetto e d'ispirazione dopo i primi due versi della seconda strofe: « nè sa quando una simile — orma di piè mortale -- la sua cruenta polvere — a calpestar verrà. » Esauriti questi motivi accidentali un certo calore d'epopea si avverte nella rievocazione leggendaria dell'eroe: « Dall'Alpi alle Piramidi, — dal Manzanarre al Reno, — scoppiò da Scilla al Tanai — dall'uno all'altro mar ». Ma cade improvvisamente nella domanda: Fu vera gloria? Scompare, assorbito ed elencato astrattamente (« tutto ei provò: la gloria — maggior dopo il periglio.... Ei si nomò: due secoli, — l'un contro

l'altro armato,...») per risorgere in uno stato d'animo eguale a quello del coro d'Ermengarda, nella rievocazione del passato. L'ode è tutta qui, il motivo centrale è qui.

*E sparve, e i di nell'ozio
chiuse in sì breve sponda...*

con la tragedia del ricordo, continuo movimentato, contro l'immobilità della stanca mano, del pensiero che insegue le mobili tende, e i percorsi valli, e il lampo dei manipoli, e l'onda dei cavalli, e il concitato imperio, e il celere ubbidir. Tragedia non approfondita con interesse moralistico, sentita solo poeticamente. Il genio del poeta s'inchina a Dio che volle stampare nell'eroe una più vasta orma del suo spirito creatore, precede di un secolo la filosofia poetico cristiana di Leon Bloy che appunto ha visto in Napoleone cotesto suggello possente dello spirito creatore di Dio, supera una qualunque tragedia della disperazione titanica, ricompone i desideri accesi e la gloria mortale nella calma della fede: una valida mano venne dal cielo e trasportò in più spirabil aere l'anima dell'eroe: « e l'avviò pei floridi — sentier della speranza, — ai campi eterni, al premio — che i desideri avanza, — dov'è silenzio e tenebre — la gloria che passò. »

Il Dio del vecchio e del nuovo testamento, il Dio punitore e perdonante, sulla deserta coltrice posa accanto all'eroe. Storia e poesia, morale e cristianesimo sono, come si vede, gli elementi costitutivi dell'arte manzoniana: la storia sentita e vissuta con interesse moralistico e cattolico, rappresentata sotto specie poetica, incompiutamente nelle tragedie, elevata ad altezze liriche nei cori e nelle odi. Si possono tentare tutte le vie per separare le attitudini artistiche dalle intenzioni moralistiche, cristianeggianti; queste riappaiono, lasciando nelle visioni d'arte in-

cancellabili impronte. Quando sembra che, passando dall'azione dialogata delle tragedie ai cori, il nostro interesse debba circoscriversi alla bellezza lirica di questi, la morale e diciamo pure la filosofia della storia fan capolino, nella loro sostanza cristiana. Non si può intendere come pura arte l'opera del Manzoni. Separate dall'opera sua gli elementi artistici, sentiteli e analizzateli come tali, semplicemente, e voi avrete frantumato l'arte manzoniana, senza possibilità di ricostruirla nella sua unità, intorno al suo centro d'ispirazione, che è la storia, che è l'idea di Dio e della Provvidenza che si fa storia. Dagli inni sacri alle tragedie al *Cinque Maggio* ai *Promessi Sposi*.

Un esame degli elementi artistici dei *Promessi Sposi*, isolati dal fondamento e dall'unità del romanzo, non può essere che esame di caratteri, o esame di bellezze tecniche, descrittive, dialogiche, con tutti i tesori seminati nel romanzo a piene mani: Renzo, Lucia, Agnese, don Abbondio, Perpetua, fra Cristoforo, don Rodrigo, l'Innominato, Gertrude, il Cardinale Borromeo; l'incontro di don Abbondio coi bravi, il colloquio di Renzo con don Abbondio e l'incontro con Perpetua, il colloquio del frate e del prepotente, la visita dell'Innominato al Cardinale, il colloquio di don Abbondio col Cardinale: descrizioni di paesaggio, nell'addio di Renzo e Lucia al paesello natio, nella fuga di Renzo e nel ritorno dal lazzaretto, nella cavalcata di Don Abbondio. Il quale esame ci conduce indirettamente a notare i difetti del romanzo, già indicati da altri, difetti di economia e di proporzione sui quali è inutile fermarsi, perchè non aggiungono bellezze nuove e non diminuiscono quelle fondamentali. Ma i caratteri, le descrizioni di paesaggio, le analisi psicologiche non danno l'idea dell'unità dell'opera d'arte che qui è tutta l'idea fondamentale che la guida e la sostiene, non artistica, ma esclusivamente morale. Si tratta

d'una semplice storia d'amore, ma ognuno vede quanto poca parte le sia stata data nel romanzo il quale si svolge come tenendo in riserva cotesto motivo essenziale senza dargli più del necessario perchè i fili sparsi possano essere raccolti a tempo e stretti in unità. La storia d'amore, sbocciata come un fiore in due semplici cuori, si complica, perchè la prepotenza e la viltà altrui l'attraversano. Dal giorno in cui due bravi furono mandati sul cammino del povero don Abbondio, tutte le prove, di sofferenza e di disperazione, di coraggio e di fiducia, son riserbate al cuore trepido e amante di Lucia e a quello generoso e impetuoso del promesso che personifica in sè un'età, un popolo, tutta una storia di lagrime amare e di arditi propositi soffocati. In fine, dopo molto errare e molto patire, la Provvidenza schiaccia il male, salva l'innocenza e l'amore. Quante volte abbiamo dubitato di cotesta Provvidenza, quante volte abbiamo trattenuto il nostro respiro ansioso, durante la fuga di Renzo e di Lucia, o sulle orme di Renzo sfuggito alla facile e ingannevole giustizia umana, o durante la penosa via crucis di Lucia; sempre l'abbiamo sentita venire in tempo ad affermare la sua presenza, per vie inaccessibili, difficili e impensate. Il piccolo mondo della povera storia d'amore si popola così di figure varie, diverse, si agita nel tempo e nello spazio, diventa moltitudine, l'occhio sereno e calmo dell'artista coglie il sorriso e il sogghigno, il palpito e il proposito truce, la viltà e il pensiero ardito, il comico e il tragico, il grottesco e il nobile. La tela si dilata: dalla povera casa di contado si passa alla città popolosa, dal silenzio claustrale pieno di segreti al castello dove l'ingiustizia e il male si consumano sotto gli occhi degli uomini e sotto quello onnivegente di Dio; la tragedia di un'anima assume proporzioni vaste, è svolta con fantasia ardita, si risolve nel bene di uno o di tutti, nella salvezza di

quelle che sono le figure centrali del romanzo e per cui tutta questa moltitudine animata di pensieri e di sofferenze umane è stata mossa. In fine la scena si trasporta nella povera piccola terra donde questi due cuori innamorati erano partiti per fuggire il male, e ivi la Provvidenza riconsacra e benedice l'amore.

Come sapete, intorno ai *Promessi Sposi* molto è stato scritto, e l'argomento si presta alla inesauribile bibliografia, critica, letterata, storica, aneddotica. In margine al romanzo han pensato ingegni forti e mentalità meschine. Non c'è, si può dire, elemento del romanzo che non sia stato svolto, ampliato, approfondito, in analisi unilaterali o complessive. Il terreno è stato dissodato, con furia selvaggia: qualche erba malefica è stata scoperta da occhi acutissimi, indicata; e poi, non essendoci altro da fare, rimessa a posto: i figli del sarto, i capelli di Lucia, che so? tutte le piccole cose che fanno la gioia di quell'uomo immortale che si chiama Checchi o Tom, contemporaneo del Manzoni e critico di giornali, tutte le piccole cose celebrate nel primo centenario del romanzo, le quali sono il segno della oscurità mentale e della insensibilità artistica di una certa generazione. Alla quale dunque non dice nulla la storia della formazione interiore dei *Promessi Sposi*. Gli elementi esteriori, di fronte a questa, passano in seconda linea. Come vide subito un giudice inappellabile, Goethe, il mondo interiore accennato e non sviluppato nelle tragedie, appare pienamente nel romanzo. La coltura spirituale del Manzoni si rivela nella sua completa maturità; l'arte e la storia, la religione e la morale sono fuse in armonia perfetta. L'idea di Dio e della Provvidenza affermata nelle tragedie e svolta nelle odi è qui ricondotta a guidare i pensieri e le azioni degli uomini in un giro di avvenimenti che sempre la richiamano e la giustificano. E' la costruzione di un mondo morale che

si presenta artisticamente: la morale cristiana e cattolica di padre Cristoforo appare debilitante nella non resistenza al male, nella virtù del perdono e questo giustifica l'antipatia di quelli che rinnegano questa morale cristiana, passiva e perdonante; ma anche la morale di padre Cristoforo, a parte quella più profonda e più filosofica dell'artista, si risolve nella presenza di Dio che punisce il male senza bisogno della vendetta umana. Esaminando, molto approssimativamente, gli elementi costitutivi dell'arte manzoniana abbiamo visto che su due di essi il Manzoni incentra, più spiccatamente, il suo mondo artistico: la storia e la religione: non li abbiamo sentiti trasfusi potentemente e esaurientemente nell'opera che precede il romanzo; la storia è rimasta staccata e drammatizzata estrinsecamente, ripresa e svolta con potenza espressiva solo nei cori, fatta una sola cosa con l'idea morale ispirata alla religione e all'idea di Dio. Nel romanzo, invece, ce li troviamo di fronte, resi artistici, resi poesia, anche in quelle pagine che non piacevano al Goethe (« nel terzo volume, io trovo che lo storico ha giuocato al poeta un brutto tiro; poichè il Manzoni sveste qui di un tratto l'abito di poeta, e ci si rappresenta nella sua nudità di storico. E ciò accade nelle descrizioni della guerra, della carestia e della peste: cose già repugnanti per sè: e che, nel circostanziato lavoro minuzioso d'un'arida rappresentazione di cronista, diventano insopportabili... » Eckermann: *Colloqui col Goethe*) perchè egli vi sentiva il solo interesse storico, quasi cronistico, accomunando la condanna di queste pagine a quella delle tragedie che soffrono di un sovraccarico di storia, e noi vi sentiamo invece l'interesse morale, religioso, la partecipazione alle sofferenze lente e lunghe di tutto un popolo e di tutta una età cui la storia maturava lentamente il provvido destino. E' nella potenza artistica, lirica, di cotesto interesse, storico e religio-

so morale, che sentiamo il valore del romanzo. Esso risponde alla personalità del Manzoni, diciamo meglio alla essenza spirituale dell'uomo Manzoni, alla pratica della sua vita, amore del bene e religione, desiderio di perfezione di vita morale e desiderio di Dio. Nell'aver risolto in realtà cotesta essenza spirituale, e nell'averla raccolta in salda e compatta unità è il valore dei *Promessi Sposi*.

DA CARDUCCI A D'ANNUNZIO

La poesia romantica dei vati e dei bardi i quali trovarono spunti e motivi molteplici di canzoni, di ballate, di poemi, di racconti in versi in cui c'era un pò di tutto, storia e romantiche, patriottismo e sentimento, è stata, si può dire, oscurata e sopraffatta dalla poesia del Carducci. Essa esiste, superstite e rispettabile, catalogata con gli onori dovuti, nei manuali, nelle antologie e nelle storie letterarie cui non sapremmo rimproverare la considerazione anche eccessiva con la quale cotesta poesia è scrupolosamente pesata. Roba che non è lecito e generoso saltar pari pari, come se non fosse mai esistita. Sono state manifestazioni artistiche che lo studioso e il critico e il lettore si trovano di fronte improvvisamente, anche se con un salto ardito intendano passare dal Foscolo dal Leopardi dal Manzoni direttamente al Carducci: senza dire che esse hanno la loro importanza la quale varia secondo la sensibilità e l'interesse che noi portiamo nell'avvicinarci allo studio di questi segni non del tutto soffocati della poesia romantica che va, approssimativamente, dai primi moti patriottici sino alla presa di Roma. In ogni modo il nostro interesse, dopo la fioritura dell'arte del Carducci, del Pascoli, del D'Annunzio, non può essere che esclusivamente letterario per un lato; patriottico, per un altro. Le riesumazioni non servono che a fornire documenti artistici del lungo travaglio nel quale l'Italia s'è dibattuta confortata

e spronata dalla voce dei suoi vati durante le guerre del Risorgimento sino al secondo decennio della presa di Roma, esaurendo, contemporaneamente, la sua malattia romantica. I nomi son molti e ognun d'essi conta qualche cosa. E' strano. Sono nomi di quasi contemporanei, eppure a pronunciarli, o a ricordare qualcuna di quelle poesie che si mandavano a memoria, facilmente, addolcita dall'onda chiara e armoniosa del verso, come qualcuna o delle *Lettere a Maria* o dei *Canti lirici*, ci sembra quasi di risvegliare figure di persone lontane, e ben morte, anche nella nostra coscienza. Dirò che tutto questo è male; può essere egualmente o un risultato della nostra educazione artistica la quale ci orienta senza dubbio verso ciò che è duraturo dell'arte o un male che trova la sua giustificazione nel fatto che il Carducci è la figura centrale, e assorbente tutto il nostro interesse, dell'arte compresa nel periodo dianzi accennato. Potrebbe, in ultimo, voler dire che il romanticismo letterario è del tutto finito, tanto che quello recente non trova in noi che tarde risposdenze, come di cose lontane; ma bisogna andar piano con queste deduzioni le quali potrebbero o essere arbitrarie o riserbarsi delle sorprese in un lontano avvenire. In ogni modo — e la bibliografia ci soccorre ampiamente a questo proposito — è certo che l'arte romantica, anche quella più significativa e di personalità le più interessanti, come sarebbero Prati, Aleardi, Tommaseo, non trova che scarsi critici e studiosi in relazione all'interesse sempre vivo e crescente con cui l'arte del Foscolo, per esempio, o del Leopardi o del Manzoni è studiata e intesa. Con questo in più che la fama del Prati e dell'Aleardi fu, a suo tempo, molto più estesa di quella se non del Manzoni, del Leopardi e del Foscolo. A conti fatti, il disinteresse — quando esso non voglia essere artificioso, a freddo, accademico e sterile — ha una sua intima giustificazione che vale da sé a

far la critica dell'arte romantica di questo periodo, selezionando il buono dal cattivo, cernendo da tutta la congerie di versi precipitati nella retorica patriottica e sentimentale, il frammento chiaro che risponde a un momento di ispirazione sincera e non montata, o la lirica che s'asconde e traspare nella sua genuina bellezza fra i canti accumulati con furia apollinea in quell'ubertoso fiorire della nostra primavera italiana. Qui non si nega l'importanza che la poesia romantica, poesia di tardo romanticismo, ha nella storia della letteratura italiana ed europea, ma si riduce l'interesse ch'essa può avere per noi, limitandolo, in genere, alle attitudini di versificazione e d'improvvisazione, d'improvvisa esaltazione e di tenace amore alla poesia, nell'arte e nella vita, dei Berchet, Rossetti, Poerio, Mercantini, Mameli, Dall'Ongaro, Carrer, Niccolini, Tommaseo, Prati, Alear-di. Letteratura di curiosità, salve, beninteso, le buone intenzioni, e salvo il rispetto che noi le dobbiamo. Quello che resta è la lirica pura, senza le sovrastrutture patriottiche e romantiche e sentimentali: ben poco, se toglì il caotico dei primi anni di ciascuno, che sono i più esaltati e i più ispirati, e se il nostro interesse si riduce, com'è logico, alla produzione degli ultimi anni di ciascuno, quando una maggiore esperienza se ha reso meno facile la esaltazione poetica ha come affinato il gusto. Va da sè che nella valutazione della loro opera un criterio d'eguaglianza sarebbe ingiusto e che è invece nel criterio di gradazione la misura della maggiore o minore importanza di ciascuno. E' certo che noi non sapremmo escludere nessuno dal cerchio del nostro interesse, e che basta ricordare anche qualcuno dei minori, Mercantini, Dall'Ongaro, Carrer o Poerio, per richiamare subito cose non del tutto dimenticate, e che piacquero un tempo, per una loro interna poesia che è sempre superiore alla vuota stilizzata arida poesia patriottica che poeti di oggi

di non comune esperienza e di studi usano fare in date ricorrenze. Qui non si parla di Mameli. Mameli ricorda ancora oggi, oltre che la poesia del suo sentimento, quella della sua vita e della sua morte. Un problema letterario che vorremmo determinare, se non fossimo costretti a procedere sommariamente, è quello del Niccolini, del Tommaseo, del Prati, dell'Alfardi, e sembra un problema di scuola, non di poesia. Eccetto, forse, il Tommaseo, essi furoreggiarono, al loro tempo, e tutto contribuiva a metterli e a tenerli in un'aura di entusiasmo e di ammirazione, l'apparenza esteriore di poeti e di vati, la esaltazione generosa delle nuove generazioni che venivano su educate al culto della patria e della poesia, e, per il Prati e per l'Alfardi, la sentimentalità espressa in modi molteplici, e rappresentativa dello stato d'animo di una età nella quale gli uomini erano soldati, poeti e innamorati e le donne confondevano in un palpito solo l'amore di patria e l'amor degli amanti. Noi potremmo anche relegare in una posizione di second'ordine questi poeti, se l'arte ammettesse veramente gradazioni di stima, ma essi restano, con la loro poesia patriottica e romantica.

Dobbiamo qui appena ricordare le novelle e i romanzi in versi: Grossi, Torti, Sestini, Giannone, Pellico. Che cosa resta? Pellico si ricomincia a pubblicare, ed è bene: c'è una piccola vena d'intima dolce poesia che fa piacere; Grossi, nonostante tutto il bene che se ne dice, si legge poco, e sempre per scrupolo o per necessità: un altro segno che il romanticismo contemporaneo ha una forma diversa da quella dell'antico, e che non vale studiarlo, per vincerlo, con i documenti del passato.

La lirica religiosa e la lirica d'imitazione leopardiana e straniera segnano come una reazione alla poesia patriottica e romantica; ma ambedue sfociano nel romanticismo, e nonostante la volontà di rinnovare le forme dell'arte e di darle un contenuto

moderno, non si può dire che si faccia un passo avanti. Chi voglia studiare da questo punto di vista la lirica religiosa (Mamiani, Rossetti, Tommaseo) e la lirica d'imitazione leopardiana e straniera (Sole, Peretti, Cagnoli, Gazzoletti, Tommaseo, e gli altri, Milli, Fuà-Fusinato e le altre) non può non segnalarle in sott'ordine, alla poesia degli *Inni sacri* manzoniani, e a quella dei *Canti* del Leopardi. Restiamo nelle amplificazioni dei motivi religiosi, e dei sentimenti di dolore e di sofferenza: non che manchi la poesia, o che essa non ci commuova in accenti di pena vera e sentita. Ma non è colpa nostra se ci fermiamo al Manzoni e al Leopardi.

Il rinnovamento della poesia dovea venirci dal Carducci.

Non è senza rispetto che i giovani delle nuove generazioni si avvicinano a lui e cercano d'intendere la sua poesia. Quando il Carducci morì, parve per un momento che la sua statura morale dovesse oscurare a lungo quelle della generazione a lui contemporanea e di altre successive che avrebbero dovuto attingere alla poesia gli ideali e alla personalità morale di lui norme di vita. In verità scompariva e scendeva con lui nella tomba una Italia che i panegiristi, i chroniqueurs, i falsi scolari, i critici maggiori e minori credevano d'intendere, gridando a gran voce con lagrime di dolore le lodi di un uomo che, vivo, si sarebbe violentemente e rudemente liberato di quel coro profano: che non sarebbe stato nè posa nè gesto platonico, come non erano state ciò le ribellioni del Carducci alla esaltazione cieca della sua personalità poetica e pratica. Poichè il Carducci doveva sentire il dissidio, inespesso, di essersi trovato in una generazione che aveva fatto l'Italia con la baionetta e col fucile, e di non aver mai toccato nè l'una cosa nè l'altra,

e l'altro dissidio, più amaro, di trovarsi in una Italia di vigliacchetti e di non poter parlare, egli, poeta e non uomo di azione, se non in nome di una idealità, di una astrazione, di un mondo ideale ch'era l'essenza della sua personalità di cittadino e di poeta. Nell'aver dato forza e vita a cotesto mondo ideale è il suo valore di uomo e di artista.

Noi non siamo della generazione che è stata a scuola da lui. Cotesta generazione va scomparendo, e ci dispiace, perchè essa ha per qualche tempo portato a noi l'eco della voce e dell'insegnamento del maestro, facendosi di quest'ufficio come una missione, e ritenendosi in buona fede l'erede, la sola erede legittima, di una scintilla di quell'idealità che il maestro aveva predicata dalla cattedra a tutti i giovani e il poeta aveva cantata per tutti. La verità è che da tutti gli scolari del Carducci non è venuto fuori un poeta, se si eccettui il Pascoli il quale ha ispirazioni e accenti diversi di poesia, e non è venuto fuori un maestro che parlasse dalla cattedra con l'autorità di lui, col commosso accento della voce di lui. Ma è bene che sia così: l'autorità dell'insegnamento e la commozione della poesia non si hanno per tradizione: c'è sempre dell'artificio nelle successioni letterarie e morali, sicchè non sapremmo come definire questa sorta di livellamento artistico e culturale nel quale l'Italia si è trovata alla morte del Carducci, ponendo al di sopra di cotesto livellamento oltre il Pascoli, il D'Annunzio, se non sapessimo che l'arte non si genera per successione o per dipendenze empiriche, e che il livellamento culturale può essere un merito del Carducci il quale aveva sempre, con la pratica e col consiglio, esortato i giovani al lavoro paziente, rude, disciplinato. Gli effetti di questo lavoro paziente e disciplinato li constatiamo oggi nel campo della cultura letteraria: dobbiamo esser grati al Carducci della mediocrità nella quale la poesia dei contem-

poranei s'è cullata; se egli non avesse con la sua autorità allontanato i giovani dalla poesia versaiola per spingerli ed esortarli allo studio della storia della grandezza e delle fortune della patria, cotesta mediocrità sarebbe ancora più affogante e ancora più penosa.

Quando pensiamo al Carducci uomo non sappiamo separare questo dagli altri elementi del suo carattere morale, sicchè noi lo vediamo ancora un po' come il maestro e il consigliere di tutte le generazioni. Per altro egli rimane ancora vivo nella coscienza di tutti, anche se ad uso d'una certa coscienza giovanile in formazione è stato ridotto a pezzi d'antologia i quali non danno la misura nè del carattere morale nè del carattere poetico di lui. Rimane nella scuola, perchè la scuola è la più conservatrice di tutte le istituzioni. Nella scuola il Carducci poeta vivo entrò violentemente, prendendo il primo posto nell'ammirazione e nell'adesione dei giovani. Il fascino gli veniva oltre che dalla sua individualità di poeta il quale ricostruiva e cantava una Italia armata di bellezza e di grandezza e per una Italia a venire, anche dalla simpatia che il suo aspetto la sua voce i suoi gesti provocavano istintivamente. Oggi la figura morale del Carducci rimane nella scuola come qualche cosa di tradizionale e di obbligatorio, di molto scolastico, perchè il poeta è stato regolarmente ridotto a pezzi di antologia. Ma questo è un fenomeno di cui scrisse il Thovez molti anni or sono e che si verificò quasi subito dopo la morte del Carducci: lasciamo stare l'antologia carducciana Mazzoni e Picciola, la quale offre larghi saggi di poesia carducciana, ed era significativo il fatto che nella prima edizione mancassero *Piemonte, La Chiesa di Polenta* ecc.; ma si vuol parlare di tutte le altre antologie scolastiche le quali non vanno oltre il *Piemonte, La Chiesa di Polenta, Nell'annuale della fondazione di Roma.*

Che vuol dir ciò? Non certo che il nostro interesse per la poesia carducciana resta circoscritto in questi lavori più caratteristici e più determinati, ma che un certo interesse superficiale e approssimativo può esservi richiamato. Ora il valore della poesia del Carducci consiste appunto in questo: che essa è lontana dall'interesse superficiale e approssimativo, che è una poesia di elezione (che non vuol dir erudita) nonostante essa sia sorta e sia diventata italiana in una Italia sciaguratamente cavallottiana e democratica. Che è un altro dissidio da avvertire e fissare nella personalità del Carducci tralasciando quello, formalistico e insignificante, del dissidio politico tra repubblica e monarchia che il Carducci superò in due modi, e per due vie, una sofisticata e per ciò di nessun valore a proposito della sua adesione alla monarchia temperatrice, facilona e democratica umbertina, l'altra assolutamente poetica, determinata nell'ode alla Regina Margherita. Questo vuol dire che al di sopra di ogni cosa il temperamento del Carducci era poetico, e che egli era incapace di sentire e di giudicare per altra via che non fosse poetica. Così, nonostante la sua adesione a uomini e a partiti della democrazia politica italiana del suo tempo, egli rimase un poeta eminentemente aristocratico, lontano dalle democrazie politica, poetica, letteraria e professorale le quali conducevano l'Italia al disastro d'Africa, rimpiangevano e commemoravano in brutti versi i morti di Dogali e costruivano la nuova storia della letteratura italiana positivisticamente, alla conquista del potere politico, delle brutte fame poetiche, e delle cattedre universitarie, annegando l'Italia nella mediocrità contro la quale il Carducci reagiva ricostruendo dalla storia antica Roma imperiale, dalla storia del medioevo l'Italia dei comuni.

Qual'è il valore di queste ricostruzioni? È una domanda d'attualità, legittimata dal momento sto-

rico che viviamo, una delle poche che offrano interesse agli studiosi, poichè le altre sono state già poste e risolte attraverso la bibliografia carducciana che non è scarsa. È un valore di erudizione o poetico? Dove e come l'erudizione diventa poesia? Fino a qual punto la bellezza e la grandezza dell'antichità classica sono sentite come pure visioni, senza residui d'interesse e di urgenze d'attualità che potremmo anche chiamare pratiche; fino a qual punto sono sentite con animo non solo di poeta ma anche di cittadino? Naturalmente non possiamo ammettere che la poesia carducciana storicista abbia un esclusivo valore di erudizione che non è altro che il punto di partenza d'ispirazione e che potrebbe anche mancare, tanto vero che più volte essa manca, assorbita com'è dalla forza e dal calore poetico, entusiastico. E' certo che se il Carducci non avesse avuto familiarità col mondo classico, la sua poesia non sarebbe stata qual'è, e avrebbe avuto ispirazioni diverse e atteggiamenti diversi, ma questo dice appunto che l'arte è legata a tutto il mondo intellettuale spirituale e sentimentale dell'artista, e che non è possibile scinderla da esso. (*Canto di primavera, A Febo Apolline, A Diana Trivia, Il Comune rustico, Su i campi di Marengo, Faida di comune, Nell'annuale della fondazione di Roma, Dinanzi alle terme di Caracalla, Alle fonti del Clitumno, Primavera elleniche, ecc.*) Resta dunque da rispondere alla seconda domanda e dire che appunto in virtù del calore entusiastico l'erudizione scompare e resta la poesia anche se inquadrata in linee di ricostruzione storica che ricordino tempi luoghi e nomi storici: cosicchè il valore di questa poesia consiste, oltre che nell'aver essa ricostruito quadri storici, nell'aver dato visioni storiche compiute le quali entrando nel nostro mondo intellettuale e spirituale non restano staccate dal nostro mondo sentimentale, ma è proprio a cotesto mondo

che esse aderiscono in virtù della bellezza di cui il poeta le ha rivestite. Bellezza solenne, composta la quale parve in un primo momento bellezza vista con occhio di professore ed è invece bellezza sentita con animo d'artista non nelle manifestazioni esteriori, ma nella sua essenza, nella profonda spiritualità creata ed eternata nelle costumanze nelle tradizioni nelle leggi nelle arti, nell'idea di forza e di potenza, nell'idea imperiale, nell'idea di sovranità; nell'idea di libertà che furono fatti; furono Roma consolare, Roma dittatoriale, Roma imperiale; furono l'Italia dei comuni, l'Italia del Rinascimento: furono la bellezza realizzata dalla forza.

Bisogna dire che cotesta poesia manterrebbe il suo valore integro di pura visione, se il poeta avesse potuto per un attimo assorbirsi e dimenticarsi totalmente in essa, da assorbire e dimenticare il mondo presente, in modo che il contrasto tra il passato e il presente, tra l'ideale e la realtà risultasse in virtù della sola rappresentazione poetica del passato, come è avvenuto talvolta (*Il Comune rustico*; *Alle fonti del Clitumno*) e non fosse invece determinato dall'artificiosità di uno stato d'animo il quale non riesce poetico appunto perchè sollecitato e imposto, e per ciò realizzato a freddo. Altre volte cotesto stato d'animo di serenità classica è turbato da contaminazioni che pure vuote di sottintesi richiami del presente non riescono a fondersi col quadro generale perchè risentono troppo di moderno nella loro essenza, nonostante la trasformazione onomastica che è accessoria: cosicchè le Lidie, le Lalagi le Line eccetera non sono a posto, ma vi sarebbero bene se la loro essenza di modernità non fosse angustata e sopraffatta da tutto l'antico, paesaggi, divinità, miti, leggende, poesia, che non si sa più quale officio debbono avere se di cornice oppure un officio essenziale e principale. Ma avviene che volendo fuggire le occidue macchiate rive e dimenti-

care, e dimenticarsi nel passato e in esso esaltare l'amore per una dolce signora moderna, questa scompare e dinanzi a noi sfilano soltanto paesaggi, divinità, miti, leggende. E c'era proprio bisogno di tutto questo? Se è vero che le occidue macchiate rive si dimenticano nell'amore, nel caso del Carducci l'amore è stato dimenticato nell'antichità classica e ritenuta serena. Il Carducci aveva bisogno di un elemento di modernità per avvicinare a noi le sue fantasie classiciste, e s'è servito di un elemento moderno, anzi eterno, che è rimasto artificioso, perchè non c'era bisogno di esso per modernizzare l'antichità classica, la quale per tanto sfila come un elenco d'erudizione entusiastica, riuscendo raramente a commuoverci. Ma, a prescindere da tutto questo, è proprio nella sua essenza che la poesia paganeggiante del Carducci è fuori del nostro tempo. Rimane come un tentativo di ricostruzione artistica di un mondo il quale è lontano da noi. Venti secoli di storia ci separano da esso. C'è di mezzo il Cristianesimo, c'è il medioevo, c'è Dante. Ora il Carducci non s'è limitato a simpatizzare artisticamente col mondo antico, ma se l'è imposto come una norma di arte, volendolo imporre come uno specchio di vita, morale, civile, religiosa: che è un altro segno della forza artistica inerente a questo sogno; ma, oggi come ieri, fuori del nostro tempo e del nostro mondo, legato alla nostra simpatia, ma fuori delle nostre anime le quali, volenti o nolenti, sono cristiane, cattoliche, terribilmente gravate della pesante croce di Gesù, permeate di medioevo, di filosofia scolastica, di Dante, e di tutta l'esperienza successiva, artistica, morale, filosofica, civile. Il Carducci col suo mondo pagano e classicheggiante, in una Italia debole artisticamente e politicamente, parve e fu, in realtà, una voce nuova, di forza e di autorità. Compatto e grandioso il mondo antico nel quale egli il poeta si assorbiva, au-

steri, forti i metri nei quali il suo mondo poetico - pratico si svolgeva, piegati talvolta a dolcezze ed armonie insuete, ripresi e smossi con impeto, come per un pentimento di quelle dolcezze ed armonie che al Carducci dovevano sembrare debolezza in una poesia di forza e di austerità. Sembra inutile una ricerca di quegli elementi abituali della poesia anteriore e posteriore al Carducci, i quali hanno costituito la piattaforma di ogni ricerca critica intesa come selezione ed isolamento del contenuto sentimentale della poesia: sentimento della natura, sentimento dell'amore eccetera. Cotesti sentimenti sono entrati direttamente e indirettamente nella poesia del Carducci, o come spunti lirici o atteggiandosi a riposi e respiri lirici:

Ove l'altera

*Mole ingombrava di vasta ombra il suol
Or ride amore e ride primavera,
Ciancian le donne ed i fanciulli al sol.*

*E il sol nel radiante azzurro immenso
Fin de gli Abruzzi al biancheggiar lontano
Folgora, e con desio d'amor più intenso
Ride a' monti de l'Umbria e al verde piano.*

*Nel roseo lume placidi sorgenti
I monti si rincorrono tra loro,
Fin che sfumano in dolci ondeggiamenti
Entro vapori di viola e d'oro.*

Ma una volta trovata e posseduta cotesta fonte di lirismo, il poeta, pur perdendola di vista un momento (« Forse, Italia, è la tua chioma fragrante... ») che è poi un modo di meglio atteggiarla e prepararne lo sviluppo, la svolge e la completa armoniosamente, diluendola un poco, è vero, e indugiandosi in essa, ma per meglio chiuderla e definirla. Talvolta l'espressione è parca e senza indugio;

*Come 'l ciano seren tra 'l biondeggiate
Or de le spiche, tra la chioma flava
Fioria quell'occhio azzurro ; e a te davante*

*La grande estate, e intorno, fiammeggiava ;
Sparso tra' verdi rami il sol ridea
Del melogran, che rosso scintillava....*

animata di colori che vanno gradatamente dal ciano sereno dal *biondeggiate oro* de le spiche, dalla *chioma flava* e dall'*occhio azzurro* alla grande estate *fiammeggiante* al melograno *scintillante, rosso*. E come tutto è ordinato e disposto armonicamente alla sintetica visione del paesaggio umbro in *Alle fonti del Clitumno!* La visione ha inizialmente una intonazione di ricordo classicista: *Ancor...*, ma tutto è moderno, i foschi frassini che ondeggiando al vento mormoranti, il profumo di silvestri salvie e di timi, le greggi che dal monte scendono nel vespero umido al fiume. Si staccano subito i particolari d'una delicatezza dolce, il fanciullo che immerge ne l'onda la riluttante pecora, una madre e una poppante che dal seno materno si volge e dal riso tondo sorride, il padre pensoso che regge il dipinto plaustro e la forza dei giovenchi dal quadrato petto. La visione non è ancora completa, ma si definisce nel quadro generale:

*Oscure intanto fumano le nubi
su l'Appennino : grande, austera, verde
da le montagne digradanti in cerchio
l'Umbria guarda.*

Che guida la nostra commozione al saluto entusiastico: « Salve, Umbria verde... » esaurendola col paesaggio che qui è l'esclusivo stato d'animo del poeta. Egualmente paesaggi stato d'animo sono « Pe 'l chiarone da Civitavecchia », « Sole d'inverno »,

« Primo vere », « Vere novo », « Canto di Marzo », « Saluto d'autunno », « Alla stazione in un mattino d'autunno ». Stati d'animo precisati, ai quali talvolta la natura esuberante del poeta dà svolgimenti e deviazioni che non ci attenderemmo: (« Chi l'ombra indusse del piangente salcio — su' rivi sacri?... ») che talaltra rovinano qualche residuo di ardore battagliero e di elemento non poetico: (« E mangia altro che bacche di cipresso; — Nè io sono per anche un manzoniano... »). Un sentimento sembra del tutto assente nella personalità poetica del Carducci: quello dell'amore. La quale assenza è segno senza dubbio di sanità fisica, perchè vuol dire che il poeta non sentiva la necessità di masturbarsi poeticamente per l'inseguimento dell'eterno femminino che poté avere una idealizzazione completa e definitiva solo in un momento di esasperazione spirituale, nella poesia dello stil nuovo. Le donne amate dal poeta restano velate: le Lalagi le Lidie le Line sono figurazioni femminili che fanno quell'ufficio di riempitivo di cui si è detto avanti: poche volte figure di donne reali si affacciano nelle visioni poetiche del Carducci, in « Idillio Maremmano », nei distici « Ad Annie Vivanti », in « Alla stazione in un mattino d'autunno », fuggevoli, come vedete, e senza indugi di dolore o di gioia voluttuosa, che è un altro segno di sanità fisica, perchè dice che il poeta era spinto da altre urgenze poetiche e pratiche, da altri fantasmi e da altri ideali. La famiglia, la casa, le dolci figlie intente al telaio, per l'amore: la cattedra e gli scolari per la vita sociale: gli antichi Iddii, la serenità e la forza di Roma e della Grecia antiche, in poesia. Abbiamo visto, approssimativamente, come fu realizzato l'ideale poetico; con quali infiltrazioni di modernità e di pseudomodernità, con quale volontà esso fu trasportato dall'arte alla vita, costituendo ciò uno smarrimento artistico di cui ci rendiamo conto, alla luce della storia e della espe-

rienza storica che abbiamo in noi. Perchè il Carducci non si limitò a vagheggiarlo come puro ideale d'arte, ma tutto tentò e tutto fece per contaminarlo di richiami al presente non poetico. Così la sua coscienza poetica resta intesa con questa riserva: che volendo egli il poeta assorbirsi nell'antichità e ricostruirla come pura visione d'arte, non riuscì mai a liberarsi dei fantasmi del presente i quali risorgevano continuamente in lui con valore di contrasto prosaico. Questo, in sostanza, costituisce la mancanza di senso storico nella personalità del Carducci: la rappresentazione artistica dell'antichità, classica e pagana e panteista, non è antistorica in sé stessa, ma è antistorica perchè non artistica. Esteticamente il ritorno fantastico agli antichi iddii e agli antichi miti ha in sé tutte le possibilità di sviluppo; ma è antistorica la posizione critica che il Carducci poeta intese unire alla sua posizione artistica, superando la poesia e superando sé stesso, cioè rinnegandosi. Deficienza dunque di senso poetico e di senso storico: di senso poetico perchè la civiltà cristiana e medioevale e cavalleresca e cattolica ha una sua interiore bellezza che non può né artisticamente né storicamente essere sentita in contrapposizione con quella anteriore, ma in sé stessa e per sé stessa, con un suo valore individuale che non è né maggiore né inferiore a quello dell'antichità; di senso storico, perchè nella storia ogni evo, ogni civiltà, ogni trasformazione di modi di sentire e di giudicare e di vivere, si giustifica da se, riferito allo svolgersi dello spirito che è uno.

Ma il Carducci s'era del tutto assorbito e dimenticato nell'ammirazione entusiastica dell'antichità e ciò non gli faceva intendere né artisticamente né storicamente il resto: « Il cristianesimo cerco d'intenderlo storicamente », disse, se non erro, una volta. Non è vero. Se avesse cercato d'intenderlo storicamente non lo avrebbe rinnegato in poesia, perchè

poesia e storia non possono essere scisse. E che in poesia egli abbia rinnegato il Cristianesimo è evidente, nonostante i sofismi onde critici maggiori e minori hanno cercato di sentire in lui un'adesione poetica e storica a Gesù. Sì. La figura poetica del Carducci è storica: senza svolgimento: del Cristianesimo egli non vide e non sentì che il contenuto dottrinale, scambiando la dottrina debilitante degli Evangelii col contenuto storico e poetico del Cristianesimo; del Medioevo non vide e non sentì che le caratteristiche politiche, formazione dei comuni eccetera; in Dante non avvertì il dramma laborioso tra il cielo e la terra, tra la materia e lo spirito, tra l'angelo e l'uomo, e conchiuso con un atto di purificazione e di liberazione, nell'arte e nella vita, nella « Divina Commedia » e nell'esilio. Nessun accenno in lui, di esperienza filosofica. Non intese Bruno, non intese Vico. Armato di forza e di metri latini egli prese posto nella sua generazione, e si mantenne, con molta sicurezza, temuto ed amato dai più. Aveva ragione di dire vile l'Italia e di inveire contro i vigliacchi: era l'Italia positivista, ardigoiana e lombrosiana, della quale egli poeta credente in un Dio ora volteriano ora naturalistico era il vate. Alla sua funzione di vate non credeva egli stesso. Sentiva che con lui scendeva nella tomba una generazione poetica: era anzi già scesa, sin da quando egli aveva inteso trovare nuovi metri per dir nuove cose. Naturalmente di rado dal suo vecchio cuore uscì qualche cosa bella e nuova, e non furono sempre i nuovi metri a provocarla. Nei quali la sua esperienza si può dir veramente finita, dalle saffiche e dalle alcaiche che hanno una snellezza e una leggerezza classiche e si snodano con un lieve batter d'ali, ai distici gravi e solenni che incominciano con entrate orchestrali: tutte le possibilità liriche sono state dal Carducci realizzate con le odi barbare, dalle dolcezze della « Chiesa di Polenta »

(« Agile e solo vien di colle in colle... ») alle serenità iniziali di « Alle fonti del Clitumno » (« Ancor dal monte che di foschi ondeggia... ») dove lo stato d'animo diventa austero (« Grande, austera, verde, l'Umbria guarda... »), prima, contrasto poi (« Chi l'ombre indusse del piangente salcio — su' rivi sacri?... ») dagli interrogativi musicali dell'ode alla Regina Margherita, alle entrate orchestrali di « Presso la tomba di Percy B. Shelley » :

*Lalage io so qual sogno ti sorge dal cuore profondo,
so quai perduti beni l'occhio tuo vago segue...*

dove la fine assume una possanza wagneriana :

*Passa crollando i lauri l'immensa sonante epopea
come turbin di maggio sopra ondeggianti piani ;
o come quando Wagner possente mille anime intona
a i cantanti metalli ; trema a gli umani il core.*

Una poesia siffatta non poteva restare senza imitazioni e ricalchi che oggi appaiono privi di valore. I metri nuovi ai quali il Carducci aveva saputo dare una intonazione vigorosa e personale, connotandoli alla poesia classicizzante o alta e solenne e lievemente sentimentale o satirizzante, mantenendosi tuttavia in una misura che non esitiamo a chiamare classica, furono avidamente assaltati e acquisiti alla tecnica dei neofiti. Ma esaurita una buona volta col Carducci la materia della poesia insequente argomenti e soggetti e temi classici, non lasciando residui sui quali esercitarsi che solo a qualche poeta di lena più grande di quella che potevano avere i propinqui e gli scolari di Bologna, non rimase agli altri che o lavorare in margine alla materia e alle ispirazioni del maestro, o volgere altrove i conati della loro qualsiasi fantasia senza peraltro abbandonare la forma esteriore, la tecnica,

il metro, la strofe. Perchè il Carducci aveva combattuto per la romanità del sentire e del giudicare, del vivere, civilmente, politicamente, e per la classicità dell'arte, contro il Romanticismo, mentre la sua quotidiana battaglia restava vana e sterile, accorgendosi egli stesso che gli uomini in mezzo ai quali viveva, vicino e lontano, quelli contro i quali lanciava i suoi strali e quegli altri, prima di tutti, i quali per spirito basso e servile lo adulavano e gli battevano le mani, erano tanto infetti di mal romantico e anticlassico che non la poesia poteva scuoterli e fuggare le loro fantasie morbose, rafforzarli nel corpo e nell'intelletto, nella volontà, nella pratica politica, civile, artistica. Cosicché, inquadrato nella sua generazione, il Carducci ci sembra un gigante in mezzo a un popolo di pigmei. Per molto tempo tali sono stati anche gli epigoni. Ai quali il mondo classico del Carducci ha fatto l'ufficio di falsariga; ma, essendo diversi i polmoni e le spalle, è avvenuto che il tempo ha inesorabilmente travolto tutta la roba d'esercitazione, d'accademia, di scuola. Giovò al Carducci il non aver voluto creare una scuola intorno a sè; quelli che s'intestaron di volerla fare, a ogni costo, nolente il poeta, potevano naturalmente avere una fortuna migliore di quella che hanno avuta, e che era, del resto, la logica, perché un mondo artistico non si crea artificiosamente e non si continua per tradizioni, eccetto nel caso che, in vece di far dell'arte, si vogliano fare delle esercitazioni accademiche le quali restano sempre staccate dalla vita dell'arte. Ma non se ne parla, e il Carducci resta solo, con la sua arte che non poteva avere imitatori e continuatori.

Amici di gioventù e di vita, e scolari d'università intrapresero una via propria, « coltivando » la poesia, protetti o dalla indifferenza o dalla benevola gloria del maestro. Non sapremmo non ricordare tra i primi Giuseppe Chiarini ed Enrico Panzacchi. Chiari-

ni trovò nella sventura domestica una voce non profonda, ma vera e sentita di poeta: lo studio e l'amore della poesia straniera, che egli tradusse con gusto, lo distolsero dalla sua che era gentile, in apparenza di pena, espressa senza indugiarsi più del necessario. Panzacchi più passano gli anni e più si allontana da noi: la sua figura impallidisce, non offre al nostro interesse che scarsi frammenti di poesia in cui egli si esercitò più per diletto di letterato che per avere qualche cosa di profondo da dire. Resta, ancora vivo nell'ammirazione e nel ricordo, il povero Severino Ferrari, che ha lasciato buone tracce della sua operosità di filologo e di erudito e dei suoi tentativi d'arte dove è molto facile separare l'ispirazione poetica dalla letteratura, un vero sentimento caldo sincero e appassionato dalla esercitazione versificatrice, con indugi saporosi su parole aeree e con svoltate sapienti che rivelano più abilità che artisticità. Ma la poesia di Severino Ferrari rimane in certi sonetti pieni di luce e di paesaggio, di sentimento accorato e di nostalgia, costretto com'egli era al duro lavoro senza sorriso e senza gioie piuttosto che libero di godere dell'arte sua che gli cantava nel cuore. Che differenza dalla poesia di Severino Ferrari, colta e gentile, ariosa e melanconica, alla musa canterina e chiacchierina di Guido Mazzoni! Bisogna aver conosciuto personalmente Mazzoni e aver assistito alle sue lezioni, o magari aver letto i suoi saggi di critica, semplici, disinvolti, diluiti in un eloquio che non stanca mai, per sentire subito che la sua musa è come la sua persona: volto di vecchia signora con occhiali, passo franco e spedito. Non musa e non poesia: piccole cose ritmate, casalingherie messe in rima, a passo rapido. Finanche i latini e i greci, tradotti dal Mazzoni, hanno assunto non so che maschera di cicaleccio non propriamente classico, sino al punto che lo stato d'animo dell'antico appare in una tonalità

del tutto diversa, e contraffatta. Il Mazzoni, com'è noto, deve la sua fama alla letteratura e non alla poesia. In tempo d'Arcadia, la sua voce sarebbe stata regolarmente e con tutti gli onori registrata fra i belati dei confratelli, le sue modulazioni le quali vanno dalla tenue rosea d'agnellino alla stonante del castrato gli avrebbero senza dubbio procacciati premi o gradi più insigni di quelli che la Crusca ha potuto dare al suo socio residente; ma in tempo di Carducci e di D'Annunzio il Mazzoni non ha avuto che la funzione di un cercatore di pulci, tra una seduta accademica e un viaggio a Roma. Strano! Basta scrivergli da Campobasso o da Lagonegro, da Ariano o da una qualunque provincialissima borgata ch'egli ha sempre pronta, dovunque si trovi, una lirichetta con la quale fregiare del suo nome una rivista o un giornale. Bel tipo di professore di università e di rimatore, di accademico e di viaggiatore, di letterato e di uomo politico che sa dare ancora un ritmo così celere e così simpatico alla propria vita spinta da esigenze tanto diverse!

Giovanni Marradi è morto appena l'anno passato e il compianto è stato unanime e sincero. Morti Carducci, Chiarini, Severino Ferrari, ci riusciva alquanto difficile individuare questo superstite del periodico *I nuovi Goliardi* e poeta delle *Rapsodie garibaldine* in un burocrata che di quando in quando parlava alla nostra commozione, rievocando come in un calore d'epopea e in un'atmosfera di lontananze poetiche la storia poetica dell'ardimento della nuova generazione italiana. Piacevano nel Marradi la facilità, il colore, una certa pienezza che non è di espressione ma di suono, quella disinvoltura toscana di vedere e di affrontare le cose dall'esterno, d'investirle in un certo soffio continuo che ha solo l'apparenza d'un approfondimento poetico. E' qualche cosa che rimane, e non sappiamo che cosa possa restare, domani, del Guerrini che non è possibile ricor-

dare senza una certa maschera ridanciana. Due temperamenti si contraddicevano e combattevano nel Guerrini: il poeta per canzonatura e il poeta sul serio, il burlesco e il sentimentale; che ora corre dietro l'onda chiara e semplice del suo verso, ora s'arresta, improvviso, stonato, fuori luogo e fuori tempo, trovandosi in una sorta d'esaltazione a freddo. Il fondo del suo carattere è quello d'un buontempone che ama e canta la pipa, la birra e la donna: è d'un Omar Kâyyâm accentuato e deformato, condotto a proporzioni grottesche, privato di quel pessimismo filosofico che da alla poesia di Omar un'intonazione quasi mistica, solenne. Nessuna preoccupazione profonda nel Guerrini. Un pò di freschezza, ma superficialità molta. Il satanismo è stentato come per gioco, come per far dispetto ai moderati, ai preti, alle persone per bene, ai poeti pudichi e compresi della loro gravità. Ma quanto sforzo per atteggiare il viso a una risata, a un sogghigno! Possiamo renderci conto della larga rinomanza che accompagnò il nome del Guerrini pensando all'ambiente bolognese, età, circolo editoriale e culturale carducciani, in cui il canzoniere *Postuma* venne lanciato, affermandosi per qualche cosa di ben precisabile, ora che ci è dato ricostruire lo stato d'animo d'una certa generazione che era, sulle orme del Carducci, antiromantica, antimoderata, anticattolica. Documenti del passato, nient'altro. La poesia d'intonazione seria rimane in gran sospetto come d'un allegro gioco fatto alla gente per bene: tu la leggi e temi sempre di trovare in fondo il sogghigno, la parola oscena che rovini tutto, il volto dell'autore che tra le spire del fumo e dietro il boccale colmo di birra ti guardi e sorrida.

Era necessario, prima di arrivare al Pascoli, volgere gli occhi intorno per vedere quali fossero i

germi di poesia indipendenti dall'arte e dalla personalità del Carducci. Non si può presumere di aver esaurito la messe abbondante: dobbiamo, per necessità, limitarci ai nomi più rappresentativi e trascurare molti sull'opera dei quali ci piacerebbe indugiare per completare un quadro storico, rifinirlo nei suoi particolari anche minimi che non sono senza un certo valore. Ma il valore reale, effettivo, è dell'opera d'arte, non del lavoro d'esercitazione, mediocrità che il tempo e gli uomini travolgono.

La Poesia di Giovanni Pascoli racchiude quasi tutto lo spirito di un'arte posteriore a quella di Giosuè Carducci, contemporanea a quella di Gabriele D'Annunzio, ma lontana dall'una classica e storica e patriottica, e dell'altra bacchica e iper lirica. Se Giovanni Pascoli ha sempre riconosciuto il primo come suo maestro e il secondo come suo maggior fratello, ha saputo con ispirazioni e sentimenti e movenze individuali creare una poesia nuova umile e grande, che è davvero una lampada che arde soave, anima di poeta rimasto fanciullo, alle porte del nostro mondo che se è pieno di male e di dolore, serba sempre un attimo, anche fuggevole, di gioia e di letizia, a chi sa trovarle. Ha insegnato che tutto il male o è provocato dalla brutalità dell'uomo o è nella natura stessa delle cose ch'esso avvenga; ma c'è, nell'armonia del creato, tanto compenso di gioia che quasi benediremmo il dolore per questa grandezza nuova ch'esso dà alla gioia. E', in fondo, la morale di questa poesia che, sorta dal dolore, cantata nelle angustie della materia, ha dato al poeta la pace e quella suprema tranquillità spirituale dell'arte in cui tutti i dissidi si fondono. Per questo, il fondo della poesia pascoliana non è mai pessimista, e la sua bellezza è nell'essere di superamento, quando assorbe a idealità che sanno amare e benedire la vita le cose il mondo circostante, per quanto tutto ciò sia dolore e bruttura e per quanto an-

che l'amore costi dolore : a differenza di tutta l'antérieure poesia del dolore la quale, anche quando non è poesia di negazione, è sempre poesia senza svolgimento interiore, senza conquiste. Per ciò, se la poesia del Pascoli è così soggettiva e così dolente che ha nelle pause, nell'abbandono del verso, nel ritmo conciso qualche cosa come un singulto soffocato, un palpito profondo, si allontana dalla tradizione romantica che esalta il dolore per il dolore, tanto nel Pascoli l'ispirazione è profonda e individuale, nonostante la ripresa con nuovi modi dell'altro motivo del romanticismo, la poesia della natura. Ma la coltura romantica è passata sullo spirito del poeta senza annebbiarlo e modificarlo; è stata piuttosto la tragedia domestica che ha messo la sua anima sulla via del mistero e dell'infinito e di fronte al problema tormentoso dell'universo. Se la fantasia del poeta è in continuo tormento contro stati di coscienza diversi, essa riesce a superarli ogni volta: e non ne deriva affatto, come si potrebbe credere, una poesia della storia o della civiltà; anzi non so dove si possa sentire con immediatezza maggiore che nel Pascoli, specie nel ciclo dei poemetti agresti, quella che Schiller chiamava poesia « ingenua », distinguendola dall'altra, riflessa : con questo in più, che la rappresentazione d'arte non esclude mai nel nostro poeta il mondo della coscienza.

Che cosa sono infatti quei mirabili poemetti dove l'anima del poeta, nello sforzo, continuo come un pensiero fisso, di interpretare le voci le angustie tutta la vita degli uccelli comunica con questi piccoli esseri, capinere, pettirossi, cince, cardellini, che vengono da lontane terre da lontani boschi, a fare il nido presso la sua casa e ad allietarla di canti e di note? Questa tendenza che costituisce — è inutile dire se il merito o il difetto — un elemento fondamentale della poesia pascoliana, questa facilità di potenza espressiva che traduce in armonia anche

il ritornello dell'uccellino più umile, onde il simbolo, l'intenzione spirituale, il pensiero riposto si svolgono in motivi dolci e raffinati, in uno scoppietto di consonanti di sillabe di parole monche di toni che si perdono nel vuoto, non è solo il bisogno di fondere insieme i due mondi, della realtà e della fantasia, del fatto e della rappresentazione estetica, della natura e del sogno, perchè non ci sarebbe affatto arte se la realtà non fosse sollevata a potenza espressiva lirica, ma è forma estetica di insegnamento, arte e insieme filosofia di piccoli esseri che alla fantasia del poeta abbozzano una piccola storia della civiltà. « Uomini — ammonisce nella prefazione ai *Primi poemetti* il poeta che ha visto un rondone di razza bellicosa e straniera dare aiuto a una rondinella d'altra nazione e razza che ha, forse, troppi figliuoli e poco da mangiare — dirò come in una favola per bimbi, uomini, imitate quel rondone. Contentatevi del poco, e amatevi nell'ambito della famiglia della nazione e dell'umanità ». Ammonimento come in « The hammerless gun », dove il poeta degli uccelli va a caccia con un hammerless nuovo: anche tu? anche tu? anche tu? — gli chiedono disperatamente il pittiere, la capinera, l'allodola: « Ma sei come tutti, o poeta? — Tu piangi il tuo povero nido — per terra..... Ma vieni, ma sali — Ma lancia nel sole il tuo grido! ».

Così da per tutto, un frullio d'agili ali, uno squittire di uccelli in sole di Maggio; quando non è poesia dei campi e degli uccelli, è poesia delle cose care e familiari, poesia dove più spesso ricorre il ricordo del padre ucciso da assassini ignoti: poesia di dolore più intima quest'ultima e dove più profonda è l'aspirazione a un mondo migliore di giustizia e di bontà. E se l'antico socialista rivoluzionario dopo le sommosse e la prigionia tornò al lavoro con animo fidente, non c'è poesia che non riveli l'essenza del pensiero sociale di lui: così se la

sua ispirazione non è nè profonda nè robusta quanto quella di un V. Hugo o di un Carducci, non è in lui meno forte e profondo il desiderio di una giustizia sociale umana e alta. Non alata dunque la sua poesia: canta con vena soave i luoghi cari e familiari, le piccole cose che hanno intessuto la trama sottile e delicata quasi verginale della sua vita di poeta contento di poco e del pane a crocetta che la sorella Maria gli preparava, tutto dedito al suo sogno e alla sua adorazione: la madre morta di dolore dopo l'assassinio del marito, la famigliuola dispersa come un nido di rondinelle devastato. Ma se questa è tutto calore d'intimità e di raccoglimento, tenui pispigli e soavi voci canore quasi piccola chiara fonte zampillante, come, ponendo gli uomini di fronte al problema del mondo e al mistero della morte, s'eleva serena e forte e ammonitrice la sua ispirazione:

*Uomini, nella truce ora dei lupi,
pensate all'ombra del destino ignoto
che ne circonda, e a' silenzi cupi*

*che regnano oltre il breve suon del moto
vostro e il fragore della vostra guerra.*

.....
*Pace, fratelli! e fate che le braccia
ch'ora e poi tenderete ai più vicini
non sappiano la lotta e la minaccia.*

Scindere in categorie di contenuto la poesia del Pascoli, e stenderla in elenco, è cosa vana: perchè quand'anche riescissimo a farlo non troveremmo che linee di sutura estrinseche. Una comprensione della sua poesia basata e ordinata con un metodo siffatto sarebbe inadeguata, nè potremmo costruire l'edificio della famosa unità artistica che lungamente e sem-

pre invano è stata cercata e inseguita. Accade per i territori spirituali sui quali il Pascoli ha tentato la sua potenza di espressività lirica quello che accade nella tessitura stessa di un componimento che è tenuto compatto nelle sue varie parti con un procedimento tutto esteriore: facilmente un'analisi minuta lo scinde e lo frantuma riducendolo in pulviscoli, senza però riuscire a distruggere l'interna luce di ciascuno, che è una e eguale per tutti. Ma come non è possibile costruire e risolvere un'analisi unicamente per ciascuno di cotesti frammenti tenendoli idealmente separati dagli altri, così la personalità poetica del Pascoli non si definisce e non si completa nella comprensione individualistica di questi pochi territori spirituali su cui egli provò e realizzò l'arte sua. Nonostante la varietà di contenuto dalle *Myricae* ai *Primi poemetti* e ai *Poemi conviviali* e alle *Odi e inni* in cui l'artista prova oltre che il suo respiro lirico anche la sua tecnica, giungendo a risultati che non nascondono un certo interno tormento anche meccanico, pur restando ben determinato il distacco dall'un passo all'altro, mentre non si può assolutamente dire nè che si tratti di un progresso artistico, nè di un progresso tecnico, pure bisogna riconoscere che sono ben visibili e identici e non dispersi i segni della personalità del Pascoli il quale porta disteso ugualmente da per tutto il suo respiro poetico e le sue qualità di svolgimento. E' stata notata una tal quale stabilità di sviluppo poetico da parte sua, come un improvviso arresto e un insistente ritorno su motivi svolti prima, ritorno ottenuto con mezzi meccanici, esteriori, che danno come la sensazione di impotenza. Sono difetti che rileviamo non nelle cose migliori e più riuscite, e possono anche costituire il difetto precipuo della lirica pascoliana. Si apre bel bello un paesaggio, chiaro, non ampio, ma tale che l'occhio possa spaziare in giro: un motivo è stato ap-

pena accennato, altri motivi inseguono e sono svolti quando il poeta riprende il motivo di prima già quasi dimenticato per svolgerlo. Errori di prospettiva, o civetterie meccaniche: non importa. L'interessante è che i tesori, le pagliuzze d'oro sono seminate a piene mani, e che i capolavori non sono scarsi. Nei quali appunto ci è dato di cogliere l'essenza più vera e più immediata della poesia pascoliana: attitudine d'oggettivazione artistica, visione alla quale il poeta assiste con gli occhi umidi del fanciullo commosso dall'improvviso rompersi delle nubi e irromper d'un raggio di sole. C'è naturalmente in lui — e persiste nonostante tutto — il senso di una profonda preoccupazione moralistica che è l'eredità sua personale e l'eredità storica della generazione, romantica. Poichè quando si dice che il romanticismo patriottico e sentimentale si esaurì nella politica da una parte e nella stanchezza letteraria dall'altra, il problema non si risolve. Indipendente dal romanticismo inteso sotto specie patriottica e sentimentale, c'è stato un altro romanticismo che il Croce e gli altri hanno visto nel romanticismo filosofico.

E' un po' l'eredità storica di tutti. Non ne fu immune neanche il Carducci, a dispetto delle contrarie apparenze. Bandito dall'arte e dalla letteratura è difficile strappararlo dallo spirito e dalla coscienza. Non si distruggono e non si dimenticano tanti anni di filosofia, di storia, di Cristianesimo. Il Pascoli, come gli altri, avvertì cotesta eredità, senza saper liberarsene, spinto, anzi, a dover accentuare questo stato d'animo che è solo apparentemente individuale, ma di natura universale, ed espresso in tempi di carduccianesimo e di classicità rende più acuto e stridente il contrasto. Per questo la sua poesia può passare per debilitante e si spiega in un certo senso la vivace opposizione con cui il Croce l'ha combattuta, consigliando di non leggerla nelle scuole; ma c'è in compenso tanta bontà che bisogna averla letta

qualche volta nella scuola per avvertire il valore della improvvisa adesione e del vivo interesse con cui l'anima del fanciullo accoglie la poesia di questo grande fanciullo che si chiamò Giovanni Pascoli. Poichè non è per riflessione ch'egli si costituì un mondo poetico di piccole cose, anche se talvolta la espressione ha i segni del duro studio e dell'artificio; ma l'ispirazione è spontanea, attinge le origini dalla natura ingenua di lui, riportandola di molti anni indietro, ignorante dell'esperienza poetica che in lui, letterato, filosofo e professore, doveva essere più viva che mai: gli manca, talvolta, il respiro, lo slancio: gli manca la potenza di comprendere in totalità una visione intorno alla quale gira calcando i particolari, come per un bisogno di rifinirli e di esaurirli, abbandonando per ciò e perdendo di vista il nucleo centrale che è relegato in fondo e trova una stanca espressione. Ma con tutte queste riserve e con altre che si potrebbero fare, molte, la poesia del Pascoli resta piena di un'intima bellezza che inutilmente tentiamo di diminuire. Accade che talvolta sentiamo il bisogno di saggiarla, criticamente, e allora ben poco resiste alla prova; ma come il nostro interesse di puri letterati ritorna, senza preconcetti e diffidenze, e ridiciamo piano e in silenzio qualche cosa di più noto, non c'è riserva che non ci faccia amare la poesia del Pascoli. E' perchè avvertiamo cotesta poesia così intimamente connessa alla umanità del suo poeta, che le osservazioni marginali non hanno più presa su di noi e contro di essa, e non è più un frammento morto e senza vita interiore a starci davanti, ma una poesia viva, specchio di una umanità ingenua, fanciulla, tormentata e sognante, che ha bisogno di parole ingenu e fresche per rappresentare il suo mondo di piccole cose, e, quando non trova, conia l'espressione, ripete il verso degli uccelli, che è una espressione a sè, poetica, nonostante tutto, perchè ha

una vita a sè, nel mondo della espressione altrui, dell'amore e della vita e della poesia altrui. Questa è l'essenza della personalità e della poesia del Pascoli. La formazione dell'una e dell'altra è chiara. La prima raccolta di versi, *Myricae*, è dell'età già matura: quaranta anni. A quarant'anni, l'esperienza di ognuno è consumata: i problemi sono affrontati e risolti con quella maturità di pensiero e di coscienza che è degli altri. Il Pascoli si trovò a essere ancora fanciullo, a vedere le cose con gli occhi del fanciullo e a sentirle con eguale coscienza. Da quaranta a sessant'anni uno svolgimento di pensiero non poteva avvenire che in quella misura secondo la quale s'era verificato il primo: lentamente, e con periodi di arresto: un po' per compiacimento, un po' per condizioni di vita. Sicchè potremmo saggiare tutta l'opera sua, la poetica e la critica, che non ci verrebbe mai fatto di non scorgere l'occhio commosso e incantato del bambino. I volumi di critica dantesca, nonostante la riesumazione di questi giorni e il lavoro che se ne costruisce intorno, con libri, con articoli di giornale e con conferenze, sono costruiti con ingenuità sufficiente anche a giustificare la pretesa di assorbire così la comprensione del poema dantesco. I poemetti latini rientrano in questa visione complessiva infantile: tanti anni or sono, al tempo della prima lettura, giravano per le mani degli amici intimi copie non venali di cotesti poemetti, ed era una gioia sentirseli cantare, ed assistere, per esempio, alla morte di Socrate sulle parole di quei ragazzi di strada ai quali Grillo figlio di Grillò vasaio riproduce la scena degli ultimi atteggiamenti del condannato. Ricordo bene. Era un pomeriggio greve e afoso, ed eravamo in molti in un'aula di liceo. Il Valgimigli — che ha dato l'anno passato un ottimo commento del *Fedone*, con una magnifica introduzione — dopo la lettura del dialogo platonico fatta nella traduzione del Bonghi, prese

con quella sua voce intima a leggere il poemetto pascoliano nel quale la morte di Socrate non perdeva nulla della interiore bellezza della poesia dell'antico e acquistava molto della commozione e dell'interesse poetico in cui l'argomento si esauriva. Del resto basta leggere i *Poemi conviviali* per giustificare la natura del suo temperamento artistico che non riesce ad abbozzare la storia poetica di Roma e della Grecia con gli occhi del professore e neppure con quelli del puro studioso o del puro letterato, ma solo a provarsi in motivi lontani dalla sua personalità nel cui interesse tuttavia rientrano, svolgendo come una storia individuale del poeta in veste d'antico.

Nè gli giovò l'esperienza concreta di tutti i giorni per arricchire e svolgere la sua umanità, per trasformare la sua posizione sentimentale e ingenua nei riguardi di taluni problemi che per un certo tempo, nella gioventù degli studi e della generosità romagnola, fecero di lui come un internazionalista e un rivoluzionario: sempre gli fu dinanzi un ideale di alta giustizia e di universale fratellanza. L'impresa italiana di Libia lo ebbe, è vero, guerrafondaio, ma per « La grande proletaria che s'è mossa », transazione con cui gli riesci facile di metter d'accordo il Pascoli nuovo col vecchio. Era un passo ardito, ma qualche altro più ardito aveva fatto con le *Canzoni di Re Enzo* che sono la poesia del medio evo italico, delle città e dei comuni vincitori ed espulsori, come ha detto egli stesso, dello stesso perpetuo invasore di confini, violatore di diritti eterni, poesia della libertà « per cui si muore con gioia. » Ma nell'ultimo dei *Poemetti italici* l'incontro del Pascoli nuovo col vecchio è completo. Tre grandi ombre trova Tolstoj sulla via del suo pellegrinaggio eroico: San Francesco d'Assisi, Dante, Garibaldi. Garibaldi è il difensore di tutti i diritti e di tutte le libertà, il guerriero che durante una mar-

cia faticosa e inseguente il nemico si fermava ad ascoltare il canto d'un usignuolo, eroe e fanciullo :

*E presso lui si fece il vecchio errante,
vestito al modo delle sue campagne.
« Mugik eroe — disse — io vuo' qui restare ».*

Non sapremmo chiuder queste brevi note senza ricordare l'assoluto senso di serenità che la poesia del Pascoli c' ispira, e questo senza tener conto della sua castità (in senso alto) e dell' assenza del sentimento d'amore che è poi sempre quello intorno al quale s'atteggia, in preponderanza, la personalità di un artista. Cosicché nata e svolta in tempo di poesia carducciana, tra la poesia de *I nuovi Goliardi* e quella solleticante e odorosa di birra e di tabacco del Guerrini, e quell'altra odorosa d'assenzio e di bestemmia del Praga, tra la poesia romantica del Boito e la neoclassica del D' Annunzio, la poesia del Pascoli ha un interesse a se inconfondibile con quello della poesia altrui.

Ho ricordato Praga e Boito. Bisogna ricordare Betteloni e Zandrini.

Lodi meritate ebbe dal Carducci Vittorio Betteloni. Come lo Zandrini, egli procede da Heine; ma con originalità e indipendenza. Rileggendo Betteloni la impressione non è facilmente chiara a noi stessi, perchè ci sembra di sentire il poeta in veste di sentimentale e di Don Giovanni aggirarsi in un mondo prosaico, non mutare intonazione e approfondire il suo sentimento, ma girare intorno a oggetti diversi per svolgere poi situazioni identiche. E' lo stato d'animo del giovine studente che costruisce un pò per serietà e un pò per gioco il suo mondo sentimentale dove può e come meglio può, e quando tutto crolla, la rovina non è tale che il tempo e l'occa-

sione non gli apprestino un altro: il quale crollerà per forza di cose egualmente, e ciò non sarà poi nè una tragedia, nè un male irreparabile. Passano piccole figure di donne, sartine, crestaine, passano sussurri di parole dolci, spensieratamente, situazioni di ambienti piccolo-borghesi. Poca cosa. Una poesia tenue, velata, come nascosta fra la prosaicità delle sue situazioni realistiche, con abbandono esclusivo d'intonazioni montate e di gravità poetica, con ostentazione, anzi, del contrario, dissimulata, leggiera, scorrevole. C'è un sorriso anche qui, ma non è beffardo: è il ricordo dei sorrisi della giovinezza spensierata, lontana dai drammi artificiali, lo sguardo di chi si rivede nei giorni lontani, lieti, che hanno lasciato dietro forse la gioia, chi sa.

Bernardino Zendrini non ebbe anima di poeta: il suo nome è più legato alla traduzione delle poesie di Heine che al resto: vaneggiamenti d'una brava persona che si esercita a costruir versi senza fermarsi su un argomento, poeta disinteressato e astratto, moraleggiante, umorista, innamorato, senza un contenuto serio, poetico. Nonostante la varietà grande degli argomenti intorno ai quali presumeva costruire l'arte sua, questa risulta povera e scheletrica, priva di forma.

La poesia di Emilio Praga conta una resurrezione editoriale recentissima, e bisogna dire, per la verità, ch'essa non è stata affatto una rivelazione, ma ha avuto il valore di rievocare cose lontane, richiamarle al nostro interesse e rinfrescare un pò la fama di un artista dimenticato, con richiami a nomi e persone della letteratura straniera nella quale non è difficile trovare motivi e svolgimenti poetici simili a quelli del Praga, dai quali anzi il Praga li ha talvolta derivati. Cito Baudelaire e Verlaine. Con i quali ebbe in comune la sincerità artistica, che è problema d'onestà artistica, perchè l'interessante in arte è non falsare una tonalità, non costruirsi una

ispirazione a freddo intorno alla quale lavorare, ma seguire una qual sia ispirazione e realizzarla, bella o brutta, debole o rispondente a una concezione forte della vita o al modo di vedere le cose. Si. Emilio Praga fu un pover'uomo, debole e malato. Lo ha visto bene il Croce tanti anni or sono, e non ci sarà chi voglia rifare al poeta una sanità intatta di corpo e di mente; ma è perchè la sua poesia rimane in questa atmosfera di malattia e di debolezza ch'essa ci commuove e ci attrae. Perchè non accade che raramente di avvertire la falsità di una situazione; ma quando tutto è sincerità e spontaneità, che ricchezza di sentimento vien fuori e con quanta disinvolta prodigalità! Mancano al Praga certe qualità di carattere molto comune che non sono poi quelle che fanno la poesia, restandogli certe altre che bastano a sollevare in un piano superiore di veemente ispirazione motivi e sentimenti che attingono forza poetica dallo stato d'animo del momento: sentimenti di dolcezza e di calma e di serenità interiore accanto a sentimenti di disperazione e di vuoto, desiderio di bontà e spettacoli di abbruttimento, ritorni e ricordi della fanciullezza felice e ignara, e ansia di scovrirsi una fede, di darsi una forza che lo salvi. Come il Croce ha notato, questa poesia della bontà è la migliore; il resto non conta, come poesia, ma non come sincerità: è evidente la volontà di realizzare in poesia una certa pratica del male, della noia, della dissolutezza; ma là dove il Croce nega il valore di sincerità a cotesta poesia, più siamo indotti a riconoscere che cotesta volontà risponde a uno stato d'animo reale, a una situazione di vita effettiva, e che lo sforzo di identificare vita e poesia, vita e arte, non è tanto laborioso al punto da darci l'impressione che l'ispirazione sia a freddo e vuota: segno che nel carattere del Praga avevano più peso e più consistenza i sentimenti buoni e che non potremmo considerare l'altra poesia co-

me episodica, ma sì come dipendente dalle condizioni di vita. Se ci lasciassimo attrarre dal bel proposito di ricostruire l'ambiente letterario in mezzo al quale l'arte del Praga sorse e si svolse, avremmo da elencare artisti non pochi i quali ereditarono dal basso romanticismo e da mode straniere atteggiamenti e maniere di vivere e motivi d'arte che li caratterizzano, visti alla superficie, per artisti di eccezione: ma la maniera diventa in essi pericolosa, e quello che potrebbe a prima vista sembrare moda letteraria e posa, diventa modo di vivere, necessità di armonizzare alla vita la loro letteratura, presa da quella italiana e francese, antica e moderna, Angiolieri e Rutebeuf, Villon e Baudelaire e Verlaine e Rimbaud — per non citare che i più noti —. A tal punto che non ci riesce più di distinguere dove l'arte finisca e la vita pratica cominci. Ma non è nostro proposito di costruire un disegno di tal fatta, e possiamo anche senza rimorso saltare in blocco tutti quelli che col Praga e con la moda del suo tempo e del suo ambiente condivisero le noie e le dissolutezze vissute praticamente e celebrate nell'arte, con bacchica gioia. Il romanticismo tenta l'ultima prova con Arrigo Boito. Un romanticismo di maniera e d'imitazione, esportato dall'arte romantica tedesca, attraverso la propaganda di madame De Staël e del Berchet traduttore e teorico facilone, c'era stato molti anni prima del Boito; ma trasformato in poesia e in letteratura patriottiche e addolcito dalla gentilezza italiana che allontanò lo spettro della morte e dei cimiteri dai veroni delle belle e dall'oroscopo dei cavalieri innamorati, o per lo meno finse e adattò istorie commoventi senza deformatle con l'elemento grottesco. Se non ricordo male, Enrico Heine consigliava ai francesi di lasciare ai popoli nordici e alla Germania la cura d'immaginare e perfezionare figure e storie grottesche, tipi grotteschi la cui umanità si rivela esaurientemente nella loro

letteratura antica e moderna con cui l'arte, francese e italiana non potranno mai per questo lato rivaleggiare. Bisogna dirlo: neanche l'Italia. Tentativi di attuare il romanticismo tedesco in ciò che di più estrinseco all'arte e di più connaturato al carattere tedesco esso ha avuto, il grottesco e lo spettrale, non sono mancati in Italia; ma restano oggi più come documenti di imitazione che come arte. In Italia anzi si è fatto qualche passo più avanti, nel senso che l'abitudine di vagheggiare e frequentare cimiteri e becchini e spettri non s'è arrestata alla finzione artistica, ma in qualcuno è diventata abitudine di vita vissuta, come in quel povero Virginio Ugo Tarchetti afflitto in tal modo di mal romantico da ridursi, negli ultimi anni di sua vita, a considerare come suo giardino il cimitero di Milano e suoi compagni i becchini e le croci, o come per quel Pinchetti che non si contentava di inneggiare alla morte ma si uccideva a venticinque anni. Ma questa è un'altra prova dell'assoluta mancanza del romanticismo di stampo germanico, e può darci tutt'al più la misura dell'efficacia ch'esso esercitò su qualche carettiere ammalato e su qualche cervello debole. Il Boito invece ci si presenta con le caratteristiche nette di un romantico in ritardo, fornito abbondantemente di tutta la suppellettile romantica, qualità buone e cattive, trattenute da una facoltà di controllo e moderatrice per cui l'arte romantica in lui sembra fatta per gioco, per riflessione, per volontà di provare la fantasia in finzioni ardue, come per metterla alla pari della maggiore e più vera arte romantica straniera. Non possiamo stabilire quanto di romantico fosse nel suo carattere, nel suo temperamento d'uomo. Probabilmente nulla. Il romanticismo lo attrasse solo attraverso l'arte, attraverso la letteratura, germanica: dalla quale prese e riportò nell'opera sua tutti gli elementi esteriori, organandoli con una tecnica forte e sicura, provandosi in esperimenti d'arte

di stile e di metrica molteplici, senza apparire mai stanco e indebolito nella ispirazione principale e nel progredire del disegno che ha una sua forza intima ed esterna. Vedere *Re Orso*. Il fondo del suo temperamento poetico è operistico: per questo il romanticismo gli ha fornito larghe possibilità ed ampi elementi di caratteri forti e impressionanti: tutta la fauna terribile, bestie ammaestrate, diavoli, tombe, banchetti, carnefici, principi crudeli, nani, animati e mossi con sapienza magica, da darvi la sensazione di un sogno pauroso e grottesco, così violenta è la sua attitudine a ricacciarvi in finzioni strane e a tenervi incatenata la fantasia, senza darvi la possibilità di scindere cotesto incubo dalla realtà piena di sole e di bene. E' facile rendersi conto del valore che hanno il *Mefistofele*, l'*Otello* e il *Nerone*, dove l'elemento preponderante è il principio del male, il *Re Orso*, che si confonde nelle radici stesse dell'essere, della vita, e dove l'arte simbolica romantica trova un'intima forza e una stretta coesione che poco ha da vedere col simbolismo del primo romanticismo il quale era di maniera e teorico, mentre le figurazioni del Boito pur essendo uniformi e unilaterali, vertendo sugli stessi motivi del bene e del male, hanno un certo significato di profondità che non troviamo altrove, e che attesta un intimo tormento.

Non sapremmo non considerare romanticissimo un poeta che ha avuto in vita larga rinomanza, e del quale si ricorda ancora una vivace polemica col Carducci: Mario Rapisardi. Cotesta polemica trovò una interpretazione molto peregrina nella mentalità regionalistica di coloro che avevan visto nell'infuriare di colpi dall'una parte e dall'altra il cozzo di due scuole poetiche (o letterarie), la bolognese rappresentata dal Carducci e la siciliana rappresentata dal Rapisardi. Come entrassero poi le scuole nella polemica resta ancora da dire. Si trattava

piuttosto di due mentalità, di due temperamenti poetici, opposti e diversi. Oggi, sfrondata la rinvanzanza del Rapisardi, la polemica appare nella sua giusta luce, e non ci sembra di dover dare torto al Carducci nè per la forma nè per i termini con cui egli ritenne di ristabilire il valore dell'arte e del temperamento del Rapisardi. In fondo la posizione critica del Rapisardi è identica a quella del Carducci, antireligiosa, antitirannica, libertaria, antipapale; ma quello che nel Rapisardi è rigonfiamento rettorico smodato e volgarità, nel Carducci è compostezza classica, quello che nel Rapisardi è arruffio di tutti i luoghi comuni della moda irreligiosa e massonica, nel Carducci è criticismo; quello che nel Rapisardi è versificazione facilonna e ingorgo impetuoso di versi sciolti e di strofe più o meno ben costrutte, nel Carducci è ispirazione piena e misura, numero, semplicità di linea. Le fisionomie esteriori sono press'a poco identiche: fisionomie di vati, di poeti della nuova Italia, ardigoiana, rivoluzionaria dopo le guerre del Risorgimento, antipapale dopo la breccia di porta Pia, e antipretesca benchè uscita dalla scuola e dalla educazione culturale dei preti. Ma nel Carducci è sempre vivo un certo fastidio della vana popolarità, e vivo è anche il bisogno di dare, in tempo di democrazia e di cavallottismo, una poesia aristocratica, alta, severamente educatrice, integrata alla vita e alla scuola, integrata all'interno sentimento, ispiratore e regolatore. Nel Rapisardi è facile consenso alla moda massonica, irrispettosa, bestemmiaatrice, delle nuove generazioni, che vedendo nel Ponteficato l'ostacolo alla realizzazione completa dei destini della nazione confondevano Papato, Cattolicesimo, Cristianesimo e religiosità, facendo d'ogni erba fascio e rinfrescando non sappiamo più quale poesia della natura presa pari pari dal poema di Lucrezio, e predicando una filosofia della natura presa dall'ellenismo

presocratico e dal romanticismo filosofico. Il Rapisardi tentò di fondere in poemi organici cotesti motivi, e ne uscirono la *Palingenesi*, il *Lucifero*, il *Giobbe*, l'*Atlantide*. C'è tutto: là geografia e la storia, la Bibbia e le rivoluzioni, gli uomini rappresentativi e le masse: i passaggi da un argomento all'altro, da un luogo a un altro, sono concatenati estrinsecamente: qua e là sono inquadrati episodii con richiami esteriori. Tipi e figurazioni che dalla fantasia e dalla ispirazione di poeti, di pittori, di scultori sono state atteggiate con dignità di arte e con nobiltà di concetti, la madre di Gesù simbolo della dolce soave maternità e del dolore materno, la Maddalena penitente ed elevantesi in un atto di purificazione, Giobbe simbolo dell'eterno umano errare e dolorare, sono escite dalla fantasia accesa e scomposta del Rapisardi contaminate e deformate, senza trovare nè una giustificazione logica nè una ragion poetica, neanche in quella ragione del contrasto per cui sarebbe possibile, per esempio, avvicinare la madre di Gesù a Satana solo per rilevare la bellezza dell'una e il male dell'altro, senza quel farneticare ignobile di accoppiamenti osceni che non porta alcun contributo al valore estetico di un'opera d'arte e testimonia unicamente della morale e del temperamento intimo dell'artista. Ma queste sono posizioni critiche già acquisite alla storia della revisione dell'opera del Rapisardi; e in verità non sono occorsi molti sforzi per arrivarci. Anche la generazione passata, dico quella studiosa e intenta a rilevare fatti che avessero un contenuto di dignità e di serietà, non quell'altra facilona e chiassosa che intesse la sua vita di scioperi universitarii e di orazioni demagogiche e di atteggiamenti avanguardistici, si è sempre mantenuta in riserbo di fronte al Rapisardi, la fama del quale è stata alimentata dai circoli etnei, e naturalmente non per quello che di buono è nell'opera del poeta, ma per tutta la

roba cattiva e scadente che sono i poemi di sopra ricordati. Il buono è nelle raccolte di versi, che hanno un'intima voce di poesia, breve e raccolta, poesia della tristezza o dell'amore o della solitudine o della religiosità, poesia del sentimento non deformato da sovrastrutture e preoccupazioni concettuali. Anche la poesia civile, per quanto siano evidenti le derivazioni, si mantiene in una certa misura di calore e di trasporto che le conferisce nobiltà e rende al poeta il giusto premio che inutilmente egli s'attese dagli inutili poemi.

Il campo nel quale la poesia e l'arte di Gabriele D'Annunzio sorsero e s'affermarono è vasto e multiforme.

Qui non si presume d'aver delineato un disegno completo, nè d'aver fissato elementi di precedenza, gli elementi storici dai quali l'arte dei successori avrebbe dovuto attingere motivi di imitazione o di derivazione. Disegni siffatti non vanno più, e d'altronde essi sono contrarii al senso comune. Il clima storico non ha nulla da vedere con l'arte, e possiamo constatarlo da queste note approssimative con le quali si è cercato di dare uno sguardo sommario che comprende caratteristiche d'arte le più opposte e diverse, talvolta divisibili per gruppi d'affinità e d'ambiente che non possono costituire una norma di giudizio e di sintesi. Trascurando gli altri, e fermandoci solo all'arte del Carducci e del Pascoli per arrivare al D'Annunzio, quanta diversità dobbiamo notare, e quanti rudi sbalzi da una situazione di animo all'altra, da un argomento all'altro, da una tonalità musicale all'altra. Si sarebbe potuto seguire un criterio di sintesi cronologico, esatto e scrupoloso e ci saremmo improvvisamente trovati di fronte, come ci siamo trovati egualmente, pur seguendo un'altra via, a gente dell'importanza d'un Prati o

d'un Aleardi, anteriori al Carducci, per esempio, eppure suoi contemporanei in vita e in arte, romantici, e superstiti al nuovo indirizzo dato dal Carducci all'arte e alla poesia. In qualunque modo una rassegna sarebbe stata incompleta e difettosa, perchè ogni schema ha in sè un vantaggio e un vizio d'origine. Bisogna contentarsi di vedere un movimento come vien fatto allo spirito di coglierlo e di comprenderlo: sezionarlo e rifonderlo poi in schemi bene costrutti e bene ordinati significa renderlo artificioso. Così si è dovuto tener fuori qualche nome che offriva scarso interesse alla presente rassegna il cui scopo è di offrire un quadro sommario delle molteplici manifestazioni artistiche attraverso le quali sorsero, mettendo più salde radici, la poesia di Giosuè Carducci, la poesia di Giovanni Pascoli, l'arte di Gabriele D'Annunzio.

Gabriele D'Annunzio assomma i difetti e le qualità buone dell'arte dell'età sua. Egli è l'uomo rappresentativo, ed è strano che per un certo tempo i giovani artisti, letterati e poeti, si siano specchiati in lui, copiandolo e maledicendolo, mentre egli era la copia perfezionata e raffinata di tutti i letterati artisti e poeti, passato attraverso l'esperienza romantica, l'esperienza neoclassicista e in fine anche attraverso una certa preesperienza futurista. Senza rilevare elementi di scarso interesse più utili a studii particolareggiati e analitici, possiamo dire che la sua precoce apparizione in veste di neoclassico, salutata come un prodigio e incoraggiata da consigli sapienti e protettori, rivelò una forza giovine, capace di assorbire le varie correnti artistiche e di adattarle al proprio temperamento, di trasformarle in succo e in sangue, con un processo rapido, e di inserirle nella tradizione artistica italiana, lasciandovi un suggello personale incancellabile. I suoi primi tentativi sono eloquenti. Carducci era nel pieno vigore delle sue forze e della sua ispira-

zione. I giovani guardavano a Carducci e in poesia bisognava fare i conti con lui, come presso a poco dieci anni or sono bisognava, e bisogna ancor oggi, fare i conti col Croce in critica. Non si potevano ignorare le *Odi barbare* ch'erano una conquista, per l'essenza dell'arte e per la tecnica. Aprite *Primo Vere* e vi sentirete l'eco del Carducci: non più che l'eco. Si tratta di un Carducci visto, più che sentito, dal D'Annunzio: di un Carducci assorbito rapidamente e diremmo magnificamente da una forza giovine e prepotente alla quale il marmo pario e le rovine della bellezza e dell'eroica grandezza ellenica danno un senso di freddo se non siano animate di una certa vitalità calda e primeva, e la poesia molto sterile cosa se la Musa non si possa raffigurare in atto di infondere fuoco nei suoi *caldi baci*. Il D'Annunzio si trova precisamente nell'ora in cui la poesia, severa e priva di quell'elemento di calore e di esaltazioni sessuali, che è l'amore, del Carducci copriva con la sua voce austera correnti d'arte colte in funzioni sensuali e in indugi descrittivi. Una volta orientata la sua attenzione verso il Carducci, il D'Annunzio non poteva seguire il maestro per questa via di austerità, per l'essenza del suo temperamento e per le grandi, non eccessivamente, risorse della sua giovinezza fresca: cosicchè s'inserì nella storia della poesia italiana contemperando la tecnica del Carducci agli impeti personali, vivi, accalorati, segnando indubbiamente un progresso sul Carducci e sulla tradizione artistica italiana, con un atto di sincerità che andava accolto e registrato come tale, senza le gesuiterie del Chiarini: il quale dichiarando l'*Ora satanica* « una cosa poeticamente e moralmente brutta » conchiudeva così: « Un giovinetto di sedici anni, pieno d'ingegno e di cuore, pieno d'entusiasmo per le cose belle e per l'arte, come è di certo il nostro poeta, deve desiderare qualche cosa di meglio che *ridde infer-*

nali con strepiti e grida insensate, che seni d'etère su cui passar le notti. Simili desiderii non possono essere che schiuma del suo cervello in un momento di poco sana ispirazione o poco felice imitazione. » No. L'ispirazione centrale del D'Annunzio è tutta qui, in questo desiderio acuto e violento, nel bisogno di rivelare ed effondere e moltiplicare la sua vitalità, sana e giovine, e di darle in pascolo sogni di plasticità carnosa. Anche in seguito, rivelando e atteggiando variamente le sue fantasie artistiche, il D'Annunzio non ha fatto che contornare di bei motivi e di begli ornamenti, direi di festoni pampinei, cotesto motivo essenziale della sua spiritualità voluttuosa e carnale, con gli stati d'animo che ne derivano. E' vero che talvolta la materia di poesia si diluisce in indugi verbali, in compiacimenti morbosi, ma è del periodo della decadenza, e ciò non intacca la sincerità irrompente della prima manifestazione che è il passo più decisivo dell'esperienza artistica dannunziana. Questa non è una scoperta peregrina: è stato notato anche dagli altri e sarebbe inutile ribadire argomenti già noti, se non occorresse determinare gli elementi semplici dell'arte del D'Annunzio che sono plastici e sensuali, la carne, la terra, gli odori e i colori, con questa complicazione, che uno solo di essi richiama e gradatamente assorbe gli altri, per cui al poeta riesce impossibile isolarli e sentirli l'uno indipendente dall'altro, ma tutti egualmente concorrono a penetrare i suoi sensi e a riempire di se la sua fantasia accesa. Da *Primo Vere* al *Libro delle Vergini*, con la breve riposante pausa dell'*Intermezzo di rime*, è tutta una corsa sfrenata al godimento sensualistico di una gioia panica la quale gli dilata sino al limite dell'impossibile la coscienza delle proprie attività di sentire e di tradurre *immediatamente* in poesia cotesta gioiosa esperienza, la quale passando dalla realtà alla poesia, e potremmo dir meglio al canto, perde i suoi

caratteri accidentali per assumere, con l'istessa forza e con l'istessa immediatezza lirica, il valore di una celebrazione mistica della vita e della sanità. A questo punto Carducci è già messo da parte, ed è superato bellamente il contrasto che la poesia carducciana aveva creato inserendosi nella tradizione artistica che aveva al suo attivo la poesia dell'amore e delle virtù civili del Foscolo, la poesia dell'amore e della morte del Leopardi, la poesia degli inni sacri del Manzoni e tutta l'arte romantica attraverso Prati e Aleardi da una parte, Praga, Boito, Tarchetti dall'altra, contrasto appena avvertito, perchè combattuto e vinto con la rima e con la bronzea prosa dallo stesso Carducci. Cosicchè, cercando strade proprie lungo le quali cogliere i fiori poetici della sua giovinezza, il D'Annunzio si trovò a poterle percorrere da signore, cogliendo a piene mani fiori carnosi e vivicolori dagli acuti profumi tropicali. Le strade non furono semplicemente metaforiche; furono le strade autentiche della sua terra d'Abruzzo calda e odorosa, quelle delle quali egli diceva che si slanciano innanzi, sotto la rabbia del sole di luglio, bianche e vampanti e soffocanti di polvere « tra le fratte arsicce piene di bacche rosse, tra i melagrani intristiti e qualche agave in tutto fiore ». Qui il poeta infranse sull'altare dell'Anadiomene « una ben triste lampa », quella che illuminò la sua

*pallida fronte china su pallidi libri, per lungo
ordine di notti, mentre la Terra e il Mare*

*esalavano ai cieli la lor voluttà infinita,
pieni di te, o grande Cipride, o Anadiomene!*

*Quella oggi alfine con ambe le mani t'infrango
io su l'altare, o grande Cipride, o Anadiomene.*

*L'igneo tuo spirito accenda il giovin sangue; risplenda
su l'ardua fronte, unica lampa, il Sole.*

Da questo voto non poteva venir fuori che la poesia della libertà e del piacere. Ricomposte nel ricordo lontano le noie degli anni passati, la giovinezza del poeta si apre al palpito del mare che si ridesta ai freschissimi favonii, l'anima si apre al sole, rapide e rosse gorgogliano le scaturigini della vita. Sino a questo momento la libertà è più vista e cantata come possibilità che sentita come reale, e piena del nuovo mondo che si sarebbe poi in seguito determinato: anche la natura che è poi lo sfondo di cotesta libertà della materia e dello spirito è circoscritta: il mare, i floridi poggi specchiantisi « in ampia cerchia ne l'acqua », e il sole classico, Febo Apolline, che diffonde su l'acque un sorriso innumerevole e accende al poeta « una fiamma di gioia nel cuore ». Tanto vero che la gioia ricomincia ad esser goduta come rievocazione del passato e il richiamo non è esente da ricordi letterari, gli artefici che sculsero in dolci alabastri e finsero in tavole d'oro figure di donna eguali a quella del ricordo, Dante, Beatrice, l'esili vergini di Frate Giovanni e di Mino da Fiesole (la donna è appunto di Fiesole), la ballata di Guido, il languido sonetto di Cino, l'ottava melodiosa del Poliziano. E' evidente dunque che per creare e per riempire cotesto mondo della libertà e della gioia il poeta non gode che di una certa indipendenza materiale; ma a poco a poco il passato si stacca da lui, una più intima comunione si stabilisce tra il poeta e la natura circostante, il mare, le selve, i poggi, la campagna in fiore. L'ispirazione diventa più sicura e più serena, il presente gli si riavvicina di più, gli si riempie di cose viste e toccate, si concretizza in materia di poesia. I tumulti de l'anima sono acquetati: anche, il ricordo della fanciulla lontana, alta e sottile, determinandosi poeticamente ha come preparato l'anima alla volontà di godere: una nuova dolcezza penetra inconsapevolmente in essa attraverso le strofe

sapienti: « Chiara e silente l'acqua de l'Affrico — tra l'erba nova scorrea :... — Senza una voce in fila tremuli — i pioppi al cielo di perla ergeano — i rami... — La città bella in sua mirabile — conca splendeva come in un calice — profondo una gemma... » per chiudersi in un desiderio ardente alla speranza che la bella giunga presto.

*Allor su l'alta mia prua ne' vesperi
splenderà ella simile a un'aurea
Speranza, e le rosse mie vele
saran gonfie di gioia su 'l mare.*

*Allor con ala più salda e libera
le strofe, erotte su da' precordii,
allor co' gabbiani selvaggi
voleranno pe 'l mare pe 'l mare.*

Veleggiando pel golfo guarda l'alba di maggio sorgente dal grembo de l'acque e pensa gli amori d'una iddia con un mortale. La natura tutta è pervasa di nozze misteriose celebrate con musiche grandi e grandi inni.

*Amate nel profondo silenzio, godete d'arcani
connubii, o creature meravigliose; ed io*

*scenda nel profondo mistero a congiungermi in gioia
con la Immortale, io fatto splendido come un nume.*

Il sole distrugge il bel sogno marino (« ma ecco il sole, il sole! »); nel cuore palpitante, nei nervi, nel sangue egli sente tutti i fremiti degli alberi su per le colline al soffio largo del maestrale, e ogni fremito è una divina strofe « che vola a l'immenso poema di tutte le cose. — Io, grida entro una voce, non sono io dunque un nume? »

La partecipazione del poeta all'immenso poema della natura si è già determinata per gradi: nella

sua coscienza ondeggiavano ancora la letteratura poetica e la realtà fantastica, ma questa prevale ora, appena nel cuore, nei nervi, nel sangue, gli penetrano i fremiti di tutta la natura. A poco a poco il suo stato d'animo si completa meglio, (« Un corno d'oro pallido — nel ciel verdognolo brilla...; Un semicerchio argenteo — pende su' ceruli monti...; Un diadema fulgido — dal cielo irradia l'acque di gemmee faville...; Una gran falce ferrea — par la siderea messe recidere...; La luna come un'ancora — infranta luccica nel violaceo — fondo del cielo...; Un grande arco amazonio — di rame folgora tra vaste nuvole...; Da l'argentina volta de' nugoli — obliqui sprazzi di sole illustrano — i culmini de la Maiella... ») si arricchisce, si circoscrive in colori precisi, oro *pallido*, cielo *verdognolo*, diadema *fulgido*, *gemmae* faville, *violaceo* fondo del cielo: si determina nel desiderio: « M'infondon nel sangue non so quale panica ebrezza — gli odori agresti misti a la salsedine », e vincendo finalmente ostacoli di natura più verbale che altro, si conchiude nella gioia del possesso. Lo stato d'animo s'è già trasformato in istato di ebrezza panica, s'è visto: con eccesso d'odori e di ferinità che trasporta la realtà a quel grado di calore sincero per cui la partecipazione del poeta al poema immenso della natura e ai fremiti delle selve e all'alitare ampio del mare e il desiderio di unirsi in nozze con una qualche iddia diventano inseguimento di una bella stornellatrice, mentre vien alito di scirocco pei filari d'olivi, languido dal mare. La donna s'arresta. Egli la raggiunge mette le mani nei fulvi capelli di lei che si torce in vano, la piega e gli sembra che *s'accenda* l'erba dov'ella cade: Meravigliosa lotta. Plaudite, plaudite, plaudite come un popolo al circo, piante, colline, mare!

In questo stato d'animo selvaggio e primitivo, la natura non è più qualche cosa di esteriore che am-

miri, spettatrice indifferente agli amori del poeta, e applaude; ma si identifica in lui, e il palpito eterno del mondo è il palpito del suo cuore mortale, e nella sua vita umana vivono prodigiosamente i germi di tutte le vite. Anzi, offrendo egli al sole il corpo ignudo, al sole chiede di contemplare il prodigio, perchè dalle sue membra, « fatte giganti, rampolli una selva » cullata nell'infinito respiro del mare. In principio mancava al D'Annunzio un elemento indispensabile a completare la sua illusione panica, determinata poi con la vittoria sulla bella stornellatrice; ora entra subito nella sua arte quell'artificio di trasposizione per cui poter togliere dalla città e dai centri di squisita civiltà figure di donne da mettere al centro del suo quadro naturalistico per alimentargli l'illusione sensualistica e panica. La quale è celebrata con le debite forme (l'offerta votiva a Pan) per ricadere poi subito nel letterario. Come riprendono i motivi dolci di prima (« Dormono l'acque nel plenilunio — di giugno...; Van gli effluvi de le rose da i verzieri...; O falce di luna calante — che brilli su l'acque deserte...; Si frangono l'acque odorose -- con fievole musica al lido; Freschi i venti mattutini ne la selva — entran... ») il tono della poesia muta improvvisamente. Pur mantenendosi in un'atmosfera di esaltazione panica non riesce a raggiungere che il valore d'un idillio celebrato con fantasia accesa e con gioia bacchica, alla quale la natura è tornata estranea, perchè il prodigio del Mondo è contenuto nella virtù fisica del poeta e si rivela in forme puramente vegetali, (« Aggrovigliarsi per tutti i muscoli — sentiva i nervi che si faceano — radici fibrille suggenti — avide il sangue da ogni vena; — e dal profondo cuore, ove l'anima — ferve, pe 'l novo stelo con impeto — la tepida linfa vermiglia — ecco toccare l'ultime cime ») ed è celebrata con una insistenza verbale nella quale soltanto essa sembra contenuta.

*Di tutti i fiori io voglio cingerti
trasfigurata perchè tu celebri
la gioia la gioia la gioia,
questa invincibile creatrice.*

Col *Canto novo* è perfettamente delineata la vita poetica del D'Annunzio, creato il tipo umano della sua fantasia, del quale si ricorderà poi in seguito, non senza rimpianto, illudendosi di poterlo continuare, con ritorni verbali e indugi espressivi che hanno il valore di mancanza di spontaneità più che di uno sviluppo di cotesto tipo umano. Il quale non poteva esser completo che precisamente al punto che segnava la stasi del dominio della intelligenza, e il limite oltre il quale i colori e gli odori della terra del mare delle rame rotte e del sangue in ebrezza non potevano trasformare la sensualità dell'adolescente che nella umanità di un semidio agreste, creata parte per richiami classici, parte per quella condizione concreta della sua personalità alla quale i meriggi estivi e la terra e l'odor salso del mare fornirono gli elementi e gl'impeti, esaltando la realtà sino al termine del sogno.

Non ancora esaurito fisicamente, perchè è probabile che l'adolescente poeta trovasse nelle risorse del suo essere fisico e nella verginità sana della natura il compenso di tante ardue lotte, D'Annunzio dovè cedere alle lusinghe della città, passando dai concavi schifi sui quali offriva il suo corpo giovane ai fremiti del mare e agli amplessi caldi del sole, e dai letti molli e acutamente profumati di erba, ai talami ornati di ben trapunti lavori. Naturalmente nessuna traccia della bella stornellatrice e della bianca figlia di Fiesole, alta e sottile: torneranno, è vero, nell'opera narrativa, la prima come motivo ornamentale, la seconda a continuare la sua missione di figura centrale contornata di piane biondegianti di messi, creatura carnale con

la quale il nuovo tipo umano, nascosto nell'involucro cerebrale del D'Annunzio, impotente sempre a trascorrere oltre le colonne d'Ercole, s'illuderà di concretizzare in qualche cosa piú ferma degl'impeti e dei vaneggiamenti il suo orgoglio di invincibile. La sanità agreste cede al profumo dei narcotici fiori e all'ambiguità delle donne dai grandi occhi sibillini. Il poeta adolescente, bello come un dio e conscio della sua forza, cede alle lusinghe della città: conosce gli odori sconosciuti e malefici, la tristezza della sconfitta nel piacere dei sensi, la stanchezza delle libidini bestiali, il funesto potere dei lenti baci: non è piú quegli che inseguiva la bella stornellatrice e la piegava al suo potere, e che coglieva tutta la gioia del mondo nel canto dell'ospite e nel fiorire del suo giovin corpo: è come un fanciullo infermo che passa da una donna all'altra, da un talamo all'altro, consumando la sua vita vanamente « ne le blandizie de le vane Armide — sorridendo al piacere fuggitivo ». Da questo stato d'animo, non ancora preciso, ondeggiante tra il piacere dei sensi e la tristezza, derivò l'*Intermezzo di rime*, poesia del rimpianto, della stanchezza, e della « tristezza atroce de la carne immonda ». Naturalmente non poteva il poeta nascondersi la rapida discesa della sua ispirazione: egli è indebolito fisicamente e artisticamente con qualche raro sprazzo di luce e di immagini. Il mondo della poesia gli rimane come coscienza di cotesto stato d'inferiorità da cui egli sarebbe uscito solo con un atto di forza e di coraggio; ma ormai è sulla china, e la sua potenza fantastica, a parte qualche lirica, si perde in dettagli descrittivi. Da molto tempo la poesia dannunziana successiva al *Canto novo* è, se non condannata sommariamente, giudicata inferiore alla prima, per quel criterio di gradazione che, appena essa apparve, si stabilì naturalmente: criterio ingiusto, perchè l'una e l'altra segnano due

stati d'animo cantati con eguale sincerità e rappresentati con eguale spontaneità. In fondo non è la voce che manca al D'Annunzio: la sua storia poetica non poteva fermarsi al *Canto novo* nè esser diluita in variazioni di motivi già noti. La storia della spiritualità dannunziana non poteva svolgersi che passando proprio dalla verginità agreste all'atmosfera equivoca della città, dagli odori violenti del fieno e dell'erba calpestata e della salsedine marina agli odori impuri; nelle alcove pregne di profumi malefici sarebbe stata una stonatura la finzione di giovinetto centauro invincibile e inesausto; tanto vero, che allorchè passando dalla poesia alla narrazione il D'Annunzio ha ripreso cotesto motivo, ha avuto bisogno del contorno agreste, senza poter creare, d'altra parte, un tipo nuovo. Diremo dunque che nello sviluppo della personalità dannunziana l'*Intermezzo di rime*, *L'Isotteo* e *La Chimera* non solo erano necessari ma segnano un punto importantissimo, anche prescindendo dalle aggiunte che il D'Annunzio inserì in una edizione posteriore dell'*Intermezzo*, come per meglio fissare gli elementi della sua storia spirituale ed estetica, e per offrire ai critici i dati sicuri coi quali determinare estrinsecamente cotesta storia. La prima edizione dell'*Intermezzo di rime* abbonda di liriche nelle quali la voluttà e il piacere sono cantati e descritti, ed è scarsa di quel sentimento di fastidio e di tristezza, di animalità triste che in seguito gli si accentuò. Ma si sente la stanchezza della mano e della fantasia, cosicchè mentre l'ispirazione è poca o vana, l'espressione è perfetta, traducentesi in eleganze squisite, in lavori di cesello, in puri versi rotondi e sonori. Non sapremmo relegare questa produzione dannunziana in un piano inferiore, perchè essa è la più importante. *Primo vere*, *Canto novo* e parte dell'*Intermezzo di rime* segnano lo sviluppo della personalità poetica del D'Annunzio, in *l'Isotteo* e *La*

Chimera egli studia e prova le sue qualità di artista, ne fa sfoggio: il canto ampio e glorioso della libertà e della conquista prima; lo studio e la riflessione adesso, con martellar di versi e di belle immagini squisite, con intreccio di bei versi d'oro, metallici e sonori. Che vuol dire saper tornare alla tradizione del Rinascimento e ritrovare in essa la forma della pura bellezza e della pura artisticità.

L'esperienza del *Canto novo* e dell'*Intermezzo* non si esaurì nell'opera poetica: si trasportò completamente nell'opera narrativa, attraverso *Terra vergine*, *Le Novelle della Pescara*, *Il Piacere*, *L'Innocente*, *Trionfo della Morte*, *Il Fuoco*, comprendendo mezza vita artistica del D'Annunzio, con poche variazioni, d'ispirazione e di stile. In *Terra vergine* il motivo centrale è precisamente quello del *Canto novo*, ampliato e arricchito: è la sensibilità della terra e del mare che muove le persone e crea un'umanità ferina, una sottospecie alla quale il piacere e l'istinto si rivelano in uno stato di subcoscienza meschina. C'è di mezzo Verga, e per accorgersene basta notare l'espressione esteriore, il ripetersi in fine di pensiero del verbo, che è modo di dire frequente nel Verga, ed è frequente in tutti i dialetti del mezzogiorno: « E una sera, proprio l'ultima di luglio, una sera si vide davvero se il sangue era rosso, si vide. » Ma l'umanità dei personaggi verghiani, oltre che muoversi in una sfera d'azione più alta, si snoda con una linea più semplice e più scarna, mentre nel D'Annunzio abbonda sempre il colore e abbondano gli odori della terra, del fieno, delle messi, del mare. Nelle *Novelle della Pescara* che non segnano un progresso di stile né d'espressione, accentuò, sino all'esagerazione, scene di sangue e di spasimo, che è un modo come un altro di orientarsi verso il più caldo dei colori, il rosso sanguigno, e spalmarlo bellamente, per diluire in pagine descrittive episodi di amori soldateschi

con meretrici, di carni violate e di aborti emorragici, di tumori tagliati e così via. Per intendere il valore dei romanzi *Il Piacere* e *L'Innocente* non è necessario credere a quello che il D'Annunzio scriveva al Treves e Mimì Mosso oggi pubblica in bella edizione: le dichiarazioni di moralità sfumano quando l'arte sia intesa come va intesa, nel senso di espressione e, possiamo aggiungere, di rivelazione di una umanità. Per *Il Piacere* basta l'*Intermezzo di rime*: determinate l'ambiente, Roma, concretizzate in figure decise le donne dai grandi occhi sibillini, dee di alcove dai profumi malefici, che passano indifferentemente consegnandosi l'un l'altra l'amante, riditevi qualcuna delle liriche dell'*Intermezzo di rime*: « Non più dentro le grige iridi smorte — lampo di giovinezza or mi sorride; — la giovinezza mia barbara e forte — in braccio de le femmine si uccide », oppure: « O bei corpi di femmine attorcenti — con le anella di un serpe agile e bianco — pure io non so da' vostri allacciamenti — ancora sazio liberare il fianco », oppure qualcuno degli studi di nudo, o *Peccato di Maggio*, e avrete ricostruito, senza sottilizzare, e senza disperdervi in analisi più o meno acute, la figura di Andrea Sperelli al quale il poeta rivolgerà l'epodo melanconico che chiude il volume di *L'Isotleo* e *La Chimera*, parlando, senza sottintesi, a sè stesso e chiudendo, senza velami, il libro della sua vita romana. Il passaggio da un D'Annunzio all'altro, da quello della giovinezza barbara e forte alla giovinezza tipo unico che si modella nelle esibizioni dei salotti e delle alcove è espresso non senza punta di rimpianto nelle pagine del *Libro di Don Chisciotte* dello Scarfoglio: il mutamento fu rapido e da decadente perfetto, sulle orme di quell'Andrea Sperelli che si veniva allora delineando nella fantasia del poeta: l'uomo che si aristocraticizzava nei gusti e nei desideri, e si riteneva, per qualche conquista più o

meno equivoca, tipo di una specie superiore, e poteva guardare con occhio di disprezzo la folla tumultuante il cui odore feriva le nari del signore ormai abituate ai profumi squisiti.

Una volta Gabriele D'Annunzio passeggiava in compagnia di una dolce signora lungo i viali fioriti di villa Borghese. Seguiva a passo d'uomo l'auto fregiato di uno stemma gentilizio. Il cielo era solcato di voli di rondini, azzurro e soave a tal punto che veniva voglia di dir parole d'amore e di desiderio a tutte le belle donne che passavano elegantemente chiuse nelle lor guaine non del tutto protettrici. La dolce signora non parlava: leggeva in un suo libro dalla rilegatura massiccia a smalti, e ogni tanto le cadevano dalle labbra sottili e tinte di carminio parole care e preziose le quali battendo sul pietrisco dei viali rimbalzavano come perle sfilantisi da una collana. D'Annunzio era irreprensibile in un suo abito ultimo modello lasciato poco prima al portinaio di casa il quale aveva la consegna di non lasciar entrare importuni di sesso maschile nell'appartamento delle Muse, fosse collega d'arte o fornitore: a scampo di equivoci, in portineria era ben visibile il ritratto disegnato a matita da F. P. Michetti della bella stornellatrice abruzzese, perchè il portinaio le vietasse inesorabilmente l'ingresso, per impedire che sorprendendo il poeta in troppo intimo colloquio con qualche dama dell'alta società, l'antica amante prorompesse in scenate di piazza e in vituperi, pretendendo di essere condotta all'altare per le conseguenze troppo appariscenti di quella facile vittoria che il giovine centauro ebbe su lei, quel giorno che raggiuntala a tradimento, con le mani entro i fulvi capelli, la piegò, tutta vibrante come una fiamma terribile, al suo desiderio. D'Annunzio era dunque irreprensibile nel suo abito di stoffa inglese tagliato a perfezione: calzava guanti d'un bel nocciuola chiaro comprati la

mattina, e il suo passo seguiva ritmicamente per quant'era possibile quello ambiguo della donna i cui occhi erano freddi e sibillini, aperti di quando in quando a un sorriso esiguo. La personcina esile del poeta scompariva accanto all'altra. Parole e parole uscivano dalle sue labbra, graziose, ricche, un soliloquio ben costruito, in tutte le lingue, con frasi di Nietzsche e di Dostoiewski, di De Musset e di Oscar Wilde: la mano quantata accompagnava il ritmo della voce, percorsa da un certo soffio d'intimità e di dolcezza violenta, che scandiva impeccabilmente le frasi musicali le quali raccogliendosi ai piedi della dama misteriosa formavano un bel rivoletto chiaro che si perdeva lontano come una scia in una notte lunare. Nonostante i voli lieti delle rondini garrule per l'aria, e gli strilli dei pupi che si rincorrevano per i viali della villa, richiamati dalle prosperose balie ornate di grembiuli bianchi come di un paramento sacerdotale, gravava sulle spalle del nostro poeta non so che tristezza inesplicabile. A un certo punto, mentre la vettura gentilizia seguiva indifferentemente a passo d'uomo come un carro mortuario, gli occhi del poeta s'incontrarono con gli occhi di un gentiluomo la cui figura elegantissima e egualmente irreprensibile era insieme la più bella e la più strana cosa a contemplare. I capelli diradavano alle tempie, e le palpebre rivelavano una stanchezza d'orgia, scoprendo a intervalli due occhi interessanti e giovenili: era una figura umana e nell'istesso tempo mostruosa, perchè era molto facile scovire, sotto le ali di rondini d'un abito da società, una coda spelacchiata ritorta e nascosta prudentemente, una coda centauresca, residuo delle lotte e delle vittorie d'altri tempi. Gli occhi dell'uomo mostro vagavano indifferentemente dal poeta alla dama misteriosa: una infinita tristezza pesava sulle sue palpebre appassite e le labbra non si staccavano per pronunciare parola. Reg-

geva nella mano destra, sollevata a mo' dei venditori di oggetti, una statuetta di gesso che rappresentava sè stesso, ed aveva, cotesta statuetta, la parte superiore corrispondente al petto squarciata da un vuoto orribile entro il quale traspariva il picciolletto cuore che mosso da un congegno sottile sembrava avere frequenti palpiti come di uomo. A pie' della statuetta una biblica scrittura incisa con inchiostro d'anilina avvertiva: o vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus. I due si fermarono. Gabriele D'Annunzio si avvicinò all'uomo misterioso e, riconoscendolo, gli rivolse questo discorso che val la pena riferire testualmente: ti riconosco, e non mi sorprende l'averti incontrato sul mio cammino. So chi sei. Ci siam visti più volte nei salotti delle dame dell'aristocrazia romana, alle corse, nelle sale di scherma e dovunque. Si può dire che io e te siamo stati amici nel grembo di mia madre; abbiamo fatto insieme la strada da Pescara, dove anch'io ero centauro come te, sino a Roma. Non ricordi? Tu sei Andrea Sperelli. Che fai qui solo e melanconico? « Piange ne 'l tuo cuor profondo — l'Anima al fino disperata e sola? — Fa che raccolga ogni dolor del mondo. » Avresti voglia di piangere? « Apri una vena al tuo già chiuso pianto —L'Anima trista che non fu mai paga — narri ai poeti la tremenda angoscia — durata in braccio de l'antica Maga —O amico, o tu che soffri, ecco la mano! — La creatura bella ed omicida — che si nutriva del mio cor possente — non più m'attira ne l'alcova infida... » Non la conosci? Ella era simile all'Essere ambiguo, era l'ideale Ermafrodito, era il pensato Andrògine. Non ti so dire come avvenne che cotesto Essere ambiguo, scacciato dalla porta, un giorno m'apparve improvvisamente e mi parlò e mi disse: O giovine, è inutile che tu t'affatichi a penetrarmi. « Il mio grande segreto è sovrumano. — Io son la Sfinge e

sono la Chimera. — O tu che sogni qui, ne le mie dita — la trama del tuo sogno è prigioniera — ...Io conosco le leggi de la Vita -- Io guardo in me... » Da quel giorno l'Essere ambiguo non mi ha più abbandonato: eccolo qui: è la Sfinge, è la Chimera. E' l'indivisibile compagna, e noi facciamo insieme la nostra strada. Quello che io scrivo le appartiene per diritto d'ispirazione.

E così venne fuori tutta l'opera di Gabriele D'Annunzio.

Non è molto facile risolvere in periodi o determinare schematicamente quest'opera multiforme. Si è già detto del tentativo dannunziano di inserire l'esperienza verghiana nelle sue novelle abruzzesi e quali differenze sostanziali queste abbiano con l'opera del Verga pervasa d'una commozione tutta oggettiva, sobria, che scaturisce dal dramma delle cose in mezzo alle quali le persone si agitano con la loro logica elementare. Dopo le *Elegie romane* che rientrano nella storia autobiografica e poetica del *Piacere*, il D'Annunzio, saturo di orgoglio sensuale e cerebrale, si ammalò di umiltà e di bontà scovrendo a distanza di molte miglia i documenti artistici del genere nella letteratura russa, sulle cui orme scrisse con breve respiro *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente*: la lettera prefazione al primo, diretta a Matilde Serao, rivela lo stato d'animo dell'artista: la falsità traspare chiaramente dalle pagine del secondo che è pur sempre il romanzo migliore del D'Annunzio. Già prima, egli aveva messo da parte espedienti di stile non suoi, cadendo tuttavia nell'istesso errore trasportando nel suo mondo lirico che è originariamente impetuoso e voluttuoso la figura di un *Christus patiens* la cui umiltà e bontà si accentuano in puri movimenti verbali: in *L'Innocente* l'espressione è resa più snodata, con uno stile personale che ricorda alcun poco le slogature logiche del *San Pantaleone*, ma nonostante ciò il tono

di confessione autobiografica è oggettivato, e non si disperde in rilievi copiosi avulsi dal centro del dramma che concorre a creare un tipo di umanità egoista e cinica. Vi sono pagine di bellezza descrittiva, fresche e melodiose: altre che sono pure esercitazioni di stile, saggi di espressione, prove di ardire espressivo e musicale, come quell'episodio dell'usignuolo che in qualche antologia scolastica è riprodotto accanto alle ottave dell'*Adone* del Marino che tenta una simile prova. L'esperienza della bontà, specie quando conduce al cinismo, non poteva durare a lungo, e il D'Annunzio ebbe il buon senso di non insistere oltre, riserbandosi di rimetter l'istessa maschera in occasione più opportuna. Lo ritentava il tipo dell'invincibile, dell'eterno vittorioso; non più il centauro, il fauno, il giovinetto iddio che intonava il suo canto di gioia panica e invitava i monti il mare le piante ad applaudire; ma un tipo di uomo posto al di sopra di ogni umanità, al di fuori della natura, della legge, della morale, al di là del bene e del male: il tipo nietzschiano che già c'era, ma come tipo astratto, Zaratustra: un fantoccio che saltava e snodava meravigliosamente le sue membra di legno, inafferrabile, messo a far le sue esercitazioni in cima di una montagna inaccessibile. A questo tipo astratto e superumano il D'Annunzio sacrificò tutti i suoi sforzi cerebrali, interpretandolo secondo le esigenze della sua personalità e della sua morale individualista, vale a dire trasferendo oltre ogni limite naturale, oltre ogni legge, l'egoismo. L'opera che si impernia su cotesto tipo astratto prende buona parte dell'attività artistica del D'Annunzio e va dal *Trionfo della Morte* sino a *Più che l'amore*, costituendo un episodio necessario, riflesso e cerebrale, nella storia intima del carattere poetico di lui che comprendeva già il germe di cotesto tipo superumano esaurentesi nell'ebrezza panica: un episodio necessario al quale

il D'Annunzio dette importanza, ed era logico, più che al resto, fino a compilare quella meravigliosa lettera polemica a Vincenzo Morello che serve di prefazione a *Più che l'amore*. I critici strillarono, il pubblico strillò, la coscienza borghese e democratica si sentì offesa e reagì violentemente. Avevano torto. Essi pagavano in blocco le prime lodi autorevoli dei critici, le adulazioni e i corteggiamenti della così detta società aristocratica, l'ignoranza beata con la quale ogni moderno Rastignac s'era specchiato in Andrea Sperelli. In sostanza, non avevan capito che cotesta assenza di morale era la conseguenza assoluta logica e necessaria della prima morale egoistica, voluttuaria, individualista e che per definirsi, per concretizzarsi meglio, il D'Annunzio aveva bisogno di percorrere tutta la parabola. « Non son io dunque un nume? » aveva egli gridato quando nel cuor palpitante nei nervi nel sangue aveva sentito i fremiti degli alberi e l'alitare largo del maestrale e ogni fremito s'era tradotto in una strofe che volava « a l'immenso poema di tutte le cose. » Per far questo, erano occorsi non solo polmoni molto ampi, ma una più ampia coscienza che accogliesse, e superasse ipso facto tutta la morale umana. Tanto per intenderci, e per intendere cotesto atteggiamento nietzschiano adattato a modo suo, voi potete scorgere nel D'Annunzio dei primi anni il piccolo nuovo superuomo che non vuol essere poeta e uomo a patto di sottostare alle leggi comuni, o essere poeta a patto di crearsi un mondo suo, ma vuol essere poeta e uomo secondo il suo piacere e la sua fantasia e la sua cerebralità in un mondo che si regge su una tal quale legge morale, la quale è più o meno interpretata in una legge per il rispetto e l'applicazione della quale la società ha dei procuratori del Re o della Repubblica. Si può andare pel bosco in compagnia d'una donna che risponda al nome di Yella, sottile e tutta

bionda, e lasciarsi suggestionare dal bosco che pare una meravigliosa foresta d'ametista, e cadere in peccato; si può, anche, sopra il letto dell'erbe, amare una superba e rude Venere fluviale, senza che un custode dell'ordine pubblico venga a elevare regolarmente verbale di contravvenzione per oltraggio al pudore, e senza che Yella e Nara citino il peccatore a comparire dinanzi al magistrato per rispondere di violazione carnale. Va bene. Queste cose accadono tutti i giorni, e tutti i giorni si dice che i peccatori ostinati finiranno male. La cronaca li perde di vista, li ignora; ma l'arte, quando segue il loro svolgimento interno, fissa il loro destino, come un rapporto di questura ideale. Al D'Annunzio non è mai venuto in mente di riprendere e allacciare cotesto svolgimento in un romanzo unico a serie, come in certo senso fecero in modi diversi, Balzac con la *Commedia umana* e Zola con *I Rougon-Macquart* e come in un senso più stretto ha fatto Romain Rolland col suo *Jean-Christophe*. Se una cosa simile fosse stata possibile e se il suo eroe avesse sempre mantenuto il nome arcade di Floro avremmo letto belle cose svoltesi nel periodo che va dall'anno di grazia 1879 sino a oggi: avremmo visto senza dubbio Floro o Andrea Sperelli navigare verso cieli ignoti, verso le patrie lontane (*Odi navali*), guerreggiare e solcare i mari in una febbre di conquista, tornare in Italia e « condurre con diritto metodo il suo essere alla perfetta integrità del tipo latino, adunare la più pura essenza del suo spirito e riprodurre la più profonda visione del suo universo in una sola e suprema opera d'arte; preservare le ricchezze ideali della sua stirpe e le sue proprie conquiste in un figliuolo che, sotto l'insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sé per sentirsi degno d'aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate » (*Le Vergini delle Rocce*) e intanto corteggiare, in un bel giardino in-

cantato, tre principesse e alimentare in sè il desiderio vano di generare da una di esse o da tutte e tre il futuro invincibile, il forte, il vittorioso, il nuovo Re di Roma; sferzare e acuire il sadismo della sua fantasia nel costruire la scena dell'amante che stringe sul corpo nudo il cadavere nudo e sanguinante dell'amato (*Sogno d'un mattino di primavera*) e quell'altra della cortigiana il cui corpo si contorce fra le fiamme che l'uccidono (*Sogno d'un tramonto d'autunno*), consumare l'incesto e uccider la sorella, glorificando l'incesto e il fratricidio (*La città morta*), voler scoprire « se l'Omo appartenga al sistema del Nilo o sbocchi nel lago Rodolfo » e per voler far questo, poichè gli manca il denaro necessario, giocare e perdere quello che ha, uccidere un vecchio milionario e portar via del denaro, sedurre e ingravidare la sorella dell'amico, per esser, finalmente, sorpreso dai carabinieri e condotto a rispondere alla legge, o costretto a spedirsi da sè davanti a una legge più alta e a una giustizia più sicura e inappellabile (*Più che l'amore*). Obbedendo ad esigenze esteriori, il D'Annunzio ha frantumato in episodii molteplici questa corsa al fallimento del suo tipo superumano; variandoli di motivi complessi, arricchendoli di colori acuti, di scene sanguinose e incestuose di cui la sua fantasia si bea, delle quali sola è paga, non dimenticando mai l'incubo giovanile della Chimera che ha attuato in un altro tipo, che potremmo chiamare il tipo della superdonna, sensuale, sadica, incestuosa: Basiliola, Fedra indimenticabile, Isabella Inghirami. Cotesti episodi sono stati ripresi e abbandonati secondo lo stato d'animo del momento, in periodi varii consumati in crisi che prendono nomi diversi dai diversi atteggiamenti nei quali il poeta volentieri si lasciava cogliere: crisi politica, crisi estetica, crisi sensuale, crisi morale, crisi religiosa, a ognuna delle quali risponde un romanzo o una tragedia o una raccolta di poe-

sia, senza che ogni crisi vi si esaurisse, ma mescolandosi in osceni accoppiamenti con le altre, come è il caso di *La Figlia di Iorio* soffusa di non so che religiosità equivoca e dubbia, pregna di sangue e di lussuria, di maleodoranti sudori di masse in foia. Per questo sarà sempre difficile schematizzare D'Annunzio: un'analisi completa sarà inevitabilmente complicata di interferenze e di richiami; un'analisi semplice dovrà tagliar fuori molti elementi che a prima vista sono trascurabili, particolari di stile e di temperamento, e sono invece indispensabili alla comprensione dell'uomo e del poeta nella sua totalità. Come è stato sempre, nel non breve corso della sua vita artistica, richiamato all'incubo della Chimera la cui apparizione annunciò in tono apocalittico ad Andrea Sperelli afflitto di non inguaribile, a quanto si è visto, melanconia, così gran parte della sua poesia è pervasa di senso panico che si rivela nei modi del primo tempo, con impeto e con forza maggiori: « Udite, udite, o figli della terra, udite il grande — annunzio ch'io vi reco sopra il vento palpitante — con la mia bocca forte! —O padre fecondatore dei piani, re violento, atroce — sposo, testimonia eterno sei tu. Menti la voce — che gridò: Pan è morto! » Pieno era il giorno, il sole era imminente: tutto era silenzio, luce, forza, desiderio. L'attesa del prodigio gonfiava il cuore del poeta come il cuor del mondo: la sua sostanza era la sostanza del sole, e in lui erano i cieli infiniti, l'abbondanza dei piani, il mar profondo.

E dal cuImine dei cieli alle radici del Mare

balenò, risonò la parola solare:

« *Il gran Pan non è morto!* »

*Tremarono le mie vene, i miei capelli, e le selve,
le messi le acque, le rupi, i fuochi, i fiori, le belve.*

« *Il gran Pan non è morto!* »

*Tutte le creature tremarono come una sola
foglia, come una sola goccia, come una sola
favilla, sotto il lampo e il-tuono della parola
« Il gran Pan non è morto! »*

Tutte le creature (« ma non gli uomini cui l'ombra d'una croce -- umiliò la fronte ») udirono la voce. E il dio apparve al poeta e gli disse: canta le mie lodi; e il poeta disse: canterò, Signore.

*Canterò l'uomo che ara, che naviga, che combatte,
che trae dalla rupe il ferro, dalla mammella il latte,
il suono dalle avene.*

*Canterò la grandezza dei mari e degli eroi,
la guerra delle stirpi, la pazienza dei buoi,
l'antichità del giogo,
l'atto magnifico di colui che intride la farina
e di colui che accende il fuoco.*

Sono le *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, l'opera che forse nell'intenzione dell'autore doveva essere capitale. Ed è così, ma per un'altra ragione. *L'Annunzio* che apre il libro di *Maia* anticipa un disegno arduo e attuato frammentariamente nei libri successivi. Il viaggio in Grecia è una scorribanda di pellegrino canoro e intellettuale che costruisce con parole belle e sonanti una storia ideologica del passato attraverso il quale egli cerca se stesso e la terra lontana, ammaestrato e ispirato dal Dèmone dai mille nomi, il vagabondo Orgiaste, il Dio circolare, il maestro delle visioni, l'Amico dei suoni, Colui che conduce la melodia del tutto. Naturalmente, dopo l'elogio dei giacigli, dei risvegli, della carne esperta, delle donne, degli agi del poeta al quale il Dio ha detto « canta », il viaggio incomincia verso l'Ellade santa: c'è l'incontro di Ulisse, l'approdo a Patre, la visita alla meretrice di Pirgo e l'offerta della dramma ad Elena invecchiata e di-

venuta lena e tutto il resto, che non è poco: opera di respiro ampio, di sonorità musicali mai raggiunte, non costretta in metri e in rime fisse. Il viaggio finisce col saluto al Carducci, perchè in sostanza il poeta della bellezza classica e della forza romana e pagana e dell'anticristianesimo era allora il Carducci, e con la preghiera alla natura che gli poneva nel cuore immensi disegni e lo rinnovava e gli moltiplicava nel cuore gl'impeti e l'ardire: « Sano mi facesti nel ventre — della incorruttibile donna — che mi portò. Eccomi sano — su l'erba, con muscoli snelli — cuore saldo e fronte capace. — Più ragione v'è nel mio corpo — valido che in ogni dottrina ».

Il senso panico si rivela, più che altrove, nel libro di *Alcione*. Il libro di *Elettra*, a parte l'ode veramente bellissima *Alle montagne*, la quale sola vale più di tutte le canzoni dei Pastonchi e dei Baccelli che riescono unicamente a rendere antipatica la cura igienica delle Alpi, è una raccolta di epicedii e di canti trionfali. Non crediamo che il respiro dannunziano si elevi più del solito, e, fatta eccezione della *Notte di Caprera*, del canto *Per la morte di Giovanni Segantini*, della collana *Le città del silenzio*, ben poco è da notare. I motivi poetici rituali dell'ispirazione del D'Annunzio ricorrono molto spesso, e sono il Destino, la Parola, il Fuoco, l'Aria, l'Acqua e la Terra, il bronzo possente, la Verità cinta di quercia, il grembo materno, gli elementi, le origini, la stirpe, i nomi della storia antica e moderna: tutte cose che non mancano in *La Notte di Caprera* pervasa d'un afflato lirico potentissimo, epica e solenne in quel suo ritmo spezzato. Con *Le città del silenzio* il D'Annunzio ci sembra tornato a quella sua prima maniera stanca e vuota d'ispirazione, e quel suo lavorare di cesello e di particolari. Col libro d'*Alcione* il mondo s'allarga, il respiro diviene ditirambico, l'anima del poeta è tutta pervasa di natura, di sole, di odori

agresti e non sappiamo mai abbastanza ridire *La pioggia nel pineto*, *L'Oleandro*, *La morte del cervo*, *L'oltre*, *Il novilunio*. Ora sembra egli finalmente adagiato nella natura, ammaestrato dall'Orgiaste a dischiudere la porta delle eterne visioni, a disporre le parole nei modi dell'arte e a sprigionarne faville.

I libri delle *Laudi* dominano su tutto l'ambiente storico nel quale essi sono sorti: rappresentano non solo il maggiore sforzo poetico di una generazione, ma anche l'essenza intima e la spiritualità poetica di un uomo che ha dominato e domina ancora da trent'anni. E' l'opera meno accessibile ai lettori di D'Annunzio, ed è quasi giusto, data l'intelligenza e dati i gusti dei lettori, perchè si tratta di poesia la quale va intesa e interpretata non nei modi soliti, soltanto musicalmente e pittoricamente, ma in un senso che si può dir benissimo trascendentale, rappresentando più di uno stato d'animo e d'un sogno fatto realtà, ma un volere, un atto d'immedesimazione concretizzato nella parola tratta dal gorgo della prima origine, « fresche — come le corolle del mare — contrattili che il novo lume — indicibilmente colora », converse « in sostanza umana, in viva — polpa, in carne della sua carne, — in vene di sangue e di pianto ». In musica Wagner ha fatto qualche cosa di simile, con la differenza che il suo valore intimo di spiritualità, di coscienza morale, contrasta col valore intimo delle *Laudi*, salva restando l'identità di barbarie lirica. In sostanza D'Annunzio sarebbe in poesia un Wagner secondo le intenzioni di Nietzsche, e il canto *Per la morte d'un distruttore* è significativo anche per questo riguardo.

In tempo di positivismo, di democrazia e di socialismo, è evidente che *Le laudi* che sono il canto panico del volontarismo, dell'individualismo, della forza e della bellezza dell'Ellade, a prescindere dall'ambiente in mezzo al quale, ore rotundo, piombavano, dovessero restare come una poesia di non

facile presa, nonostante il *Canto di festa per Calendimaggio*. C'era, è vero, il canto *Al Re giovine*, e l'altro *Canto augurale per la nazione eletta*, squilli di guerra in tempo di pacifismo, e questo doveva contribuire a soffocare la voce del poeta. Più tardi, le *Canzoni della gesta d'oltremare* che sono la più commossa esaltazione dell'impresa libica conchiusero i libri delle *Laudi* che non potevano, pel momento, trovare una migliore adesione alla realtà e al destino della stirpe di cui il D'Annunzio, alunno delle muse, s'è sempre ritenuto rappresentativo.

Contemporaneamente, e proprio durante l'esilio di Arcachon, il poeta fu colto da una crisi la quale gli fece vedere ogni cosa sotto la specie di misticismo. *Contemplazioni della morte* è il nuovo vangelo e non è dubbio che durano ancora residui di questo stato d'animo: si tratta di un misticismo sensuale, che è stato religioso fino allo scoppio della grande guerra, e in contatto con la guerra, col sangue, con la morte e col mistero è divenuto un misticismo patriottico. Tutti sanno il contributo personale che il D'Annunzio ha dato alla grande guerra. In verità è stata una solenne lezione ai poeti, scrittori, giornalisti patriottardi che han trovato comodo vedere la guerra dai tavoli delle legazioni e delle commissioni alleate e dai villini d'un quartier generale. D'Annunzio no. D'Annunzio ha tenuto fede alla sua parola. Non importa che in Austria, e in Italia, lo difamassero tirando fuori il solito cliché del poeta esaurentesi su nudi seni di donne. Questo era un cliché fatto a uso e consumo di quelli che ricordavano *Canto novo* e *Il Piacere* e ignoravano *Le Laudì*, l'annunzio della guerra e della vittoria, del sangue e della battaglia, e della patria trionfante sui mari e nelle terre lontane. Alla quale idea di patria egli si è avvicinato con un ardore veramente mistico, non con squilli di tromba, ma con una orazione

calda e religiosa, l'*Orazione per la sagra dei mille* che ricorda i salmi liturgici, e segna un nuovo esperimento di stile. Il quale è ricondotto a una certa semplicità e chiarezza tenue in periodi martellati e metrici quando si tratti di orazioni improvvisate e di messaggi scritti nel calore d'un entusiasmo, o di annotazioni giornaliere (*Leda senza cigno, Le faville del maglio, Notturmo, Per la più grande Italia*) nelle quali il poeta liberandosi di tutto il gravame estetico del centauro, dell'alunno di Pan e del superuomo, ha sviluppato le sue qualità buone, intime e musicali, modulando voci e ritmi nei quali s'effonde il suo temperamento di misticismo nuovo stile. Il *Notturmo*, a parte il contributo notevole che dà, in ritardo, alla moda, già superata, del futurismo impressionistico, come in certi periodi musicali che sarebbe lungo citare (« Oscurità. Ombre erranti. Chiacchiericcio. Odore di cucina. Odore di miseria », e oltre: « Su la fundamenta di Sant'Anna una folla di donne del popolo che s'accalca ai cancelli dell'ospedale. Visi dolorosi di Marie, visi travagliati dalla fatica e dalla sventura, visi di pietà. Bambini macilenti tutt'occhi, sudici, tristi. L'acqua del rio malata. La casa rossastra coi dieci camini a imbuto. Un cielo grigio, umido, freddo... ecc. ») si differenzia dagli altri per il tono spasmodico di annotazioni alternate a effusioni liriche riposanti: come il poeta stesso ha rilevato, il suo sforzo è stato il risultato di ispirazioni subitane, di interruzioni brusche, di riprese agitate. « Per più settimane, mentre stavo supino in veglia, mentre soffrivo senza tregua l'insonnio, io ebbi dentro l'occhio lesa una fucina di sogni che la volontà non poteva nè condurre nè rompere. Il nervo ottico attingeva a tutti gli strati della mia cultura e della mia vita anteriore proiettando nella mia visione figure innumerevoli con una rapidità di trapassi ignota al mio più ardimentoso lirismo. Il passato diveniva presente,

con un rilievo di forme e con un'acredine di particolari che ne aumentavano a dismisura l'intensità patetica. » E' detto tutto, ed è giustificata, oltre l'intimità quasi religiosa con cui le parole sono assaporate e condotte a dar forma alle visioni che sembrano succedersi e incalzare su uno schermo tenebroso coi loro colori e col loro rilievo plastico, e oltre il ritorno a motivi abituali della coscienza e della spiritualità dannunziana, la rivelazione di una sensibilità squisita, che in altre opere è apparsa artificiosa, riflessa, come una sensibilità che il D'Annunzio avrebbe se avesse sensibilità, tanto per servirci d'un gioco di parole del noto libro del Thovez.

Ora D'Annunzio, dal suo rifugio di Cargnacco, ha assunto definitivamente l'atteggiamento di un mistico. Non c'è settimana che i giornali non pubblichino un messaggio che ha ancora la virtù di provocare un entusiasmo e di rinsaldare una fede. A guerra finita, e a pace non ottenuta, il poeta ha dato non poco da fare alla diplomazia del mondo convocata intorno ai tavoli verdi su cui si giocavano partite ardue le cui poste erano i destini dei popoli e delle nazioni.

Il fascino della sua poesia e della sua eloquenza lirica, anche se artificiosa com'è sempre quando abusa degli stessi motivi, è stato coefficiente non ultimo del successo delle sue azioni militari e politiche. I suoi discorsi e i suoi messaggi da Fiume si son letti non senza trepidazione e un'intima commozione estetica. Partito da Fiume, trovato il suo rifugio, l'anima del poeta sembra essersi pacificata e maggiormente spiritualizzata. La guerra, come a tutti, gli ha dato il senso del mistero, dell'al di là, della morte? Non crediamo alle leggende che girano sul suo conto. Naturalmente il suo atteggiamento di appartato, di solitario, è esagerato in un senso di misticismo spirituale e di misticismo patriottico a proposito del quale è ammissibile far delle riserve, ma

il D'Annunzio s'è sempre compiaciuto di talune esagerazioni le quali non hanno che un carattere estetico, come quella del nuovo ordine spirituale che deve custodire la fede, alimentare la fiamma da lui consegnata nel verbo e nella promessa ai suoi fedeli, e simili cose. Che non intaccano la sua spiritualità ultima, che è quella del poeta dell'antica e della nuova generazione alle quali ha dato i canti della forza e della bellezza, e l'esempio dell'azione e del coraggio.

LE FORME CHIUSE

Non sono ancora tramontati i poeti coi quali facemmo conoscenza quindici o venti anni or sono: poeti da *Nuova Antologia*, i quali hanno sapientemente raggranellate le loro collane di sonetti, di odi, di canzoni, ricevendo in cambio fama di artisti coscienziosi e scrupolosi. Non è rimasto altro. Se oggi diciamo qualche nome, Bertacchi, per esempio, o Pastonchi, se bene si tratti di vivi, e di gente che non vuol restar soffocata dal dilagare di poesia e di lirica pura che in questi ultimi dieci anni è riuscita a conquistare tutta per se l'attenzione dei lettori e dei critici, resta in noi come il ricordo d'una cosa morta, e qualche libro nuovo che di quando in quando essa ha il coraggio di metter fuori, ci dà l'impressione di un'opera postuma, sulla quale è possibile costruire una storia della poesia del passato, non del presente e tanto meno dell'avvenire. Bertacchi pubblica ancora, Cesareo pubblica ancora, Baccelli trova il tempo, rimpiangendo la Minerva e preparando una campagna elettorale, di far versi, e non s'avvedono che nonostante l'impeccabilità della forma e le buone intenzioni con le quali danno corpo alle loro fantasie, essi sono alquanto ritardatarii, e che l'interesse del pubblico li ha abbandonati lasciando ai critici vecchio stile e ai bollettini bibliografici, organi delle case editrici, la cura di sunteggiarli come si conviene e presentarli ai lettori. I quali in argomenti di poesia e d'arte si son raffi-

nati: non diciamo se in bene o in male. Molti di noi, in fatto di poesia e d'arte, son rimasti alle regole ben determinate della scuola e si affidano ancora a quella scolastica virtù di comprensione, borghese e modesta, per cui è sempre facile vedere e sentire, per esempio, che in un sonetto del Pastonchi oltrè il buon rispetto delle regole e le qualità di ottimo verseggiatore che riesce a martellar bene nel giro chiuso d'una strofe una imagine o un pensiero non c'è altro, invece di far la brutta figura del borghesuccio o del provincialetto inurbato il quale sgranando gli occhi in estasi davanti a una pittura futurista o leggendo una lirica senza comprendere alcunchè finga di comprender tutto e di ammirare la novità, la profondità, l'originalità dell'arte nuova, della nuova lirica le quali avrebbero aperti e allargati orizzonti luminosi nei quali l'uomo sarebbe giunto a identificarsi con l'assoluto! In vece di attribuirci una sensibilità che non abbiamo e un dono di comprensione che non avremo mai per l'arte che vorrebbe esser dell'avvenire ed è invece del più piatto e triste oggi, vorremmo capire qualche cosa della poesia di ieri. Ma qui, veramente, non c'è bisogno di sforzo per capire, e si conclude che i limiti della nostra commozione sono così ristretti che poco vale anche pensare un disegno di storia approssimativa della poesia postcarducciana. Quel senso di vacuità e d'inconsistenza che ci ha sorpresi in un rapido sguardo alla poesia sorta parassitariamente intorno alla cattedra di Bologna, si ripete quando ripensiamo all'altra poesia che, vivo il Carducci, veniva fuori modestamente e tentava di non alzar troppo la voce per non esser colpita troppo palesemente dal biasimo del maestro; morto il quale, essa potè tentare d'inserirsi nella storia della poesia con affermazioni più coraggiose senza temere la concorrenza nè del Pascoli buono con tutti e generoso anche con i poeti di provincia, nè del D'Annunzio

troppo pieno del suo genio e della sua potenza veramente lirica. Ma per molti anni dopo la sua morte, il Carducci è stato la pietra di paragone della poesia contemporanea: neanche Pascoli e D'Annunzio, così dissimili dal Carducci e tanto originali, si son sottratti a questo inverosimile metodo di giudizio che ha richiamato la poesia delle *Odi barbare* e la personalità del poeta in ogni discussione o storia della poesia dell'uno e dell'altro, e ha stabilito dei legami di dipendenza che, anche quando siano negati, esistono per il fatto che un problema in tal senso è stato impostato. Non diciamo che il metodo sia giusto e che risponda a una necessità di giudizio. Esso passa inavvertitamente dal modo di pensare e di sentire del grosso pubblico a quello dei teorici; e i teorici, talvolta, in mancanza d'altro e in difetto d'una sensibilità loro propria, non vedono che l'esemplare, respingendo e condannando il resto. Ciò avviene da secoli: Dante ha schiacciato col suo peso una moltitudine di poeti i quali avevan sudato per procacciarsi la loro particella di gloriola: Monti, Manzoni, Foscolo, Leopardi, oscurano tutta l'arte del loro tempo e anche quella posteriore. Carducci, isolandosi nel suo orgoglio difeso accanitamente, ha assorbito tutto l'interesse e l'entusiasmo di più generazioni. La poesia pascoliana spuntò come una timida violetta ai piedi d'un arbusto poderoso e poté godere la sua parte di sole indisturbata, quando già le era cresciuto daccanto il giovine albero vigoroso e lussureggiante della poesia dannunziana che cantava all'alitare del maestrale, mentre l'arbusto carducciano, massiccio come pianta secolare, scuoteva la sua chioma folta approvando. Ma contro i conati di tutti gli alunni delle Muse il Carducci opponeva il suo riserbo astioso e diffidente: solo la poesia di Severino Ferrari riuscì a commuoverlo, ed è noto il bel complimento di cui gratificò il Pastonchi che in un articolo di giornale non aveva levato alle stelle la

poesia di Severino. L'ostilità del Carducci contro la poesia contemporanea non era personalistica. A uno spirito poetico dell'età sua non credeva: « La poesia... oggigiorno non è più nè la produzione immediata o mediata del popolo, nè un elemento di civiltà per la nazione, nè un bisogno estetico della società, nè un istrumento di rivoluzione o mezzo di rinnovamento: ella, salvo qualche volta o più volte il dramma e il romanzo, se pure il romanzo può assegnarsi alla poesia, ella è tutta individuale. Quanto all'Italia, io dirò cosa che muterà in istrici tutti i nostri dolci montoni di Arcadia, montoni, del resto, rispettabilissimi: il popolo italiano è stato sempre, nel significato artistico e non sensuale della parola, poco poetico: oggi poi non c'è più corrente alcuna d'intelligenza tra i poeti e lui. Quando tutta la nazione aveva bisogno di poesia, ed ella stessa aiutava a farla, allora un criterio generale dell'arte poetica c'era, e più d'un giudice poteva sorgere ad applicarlo. » Riteneva che l'Italia per mezzo secolo potesse fare a meno « di letteratura e d'arte, che l'Italia per mezzo secolo era meglio lavorasse al suo inventario e si educasse con interiore preparazione e trasformazione a un nuovo officio nel mondo. » Più tardi, constatato che il lavoro d'inventario diventava una gara meschina e arida che si meccanicizzava in pretti lavori di trascrizione di documenti letterarii per usi accademici, confermava la sua diffidenza per la letteratura e per l'arte contemporanea, e diceva di non credere all'utilità del lavoro d'inventario che avrebbe dovuto dare all'Italia la possibilità di « procedere avvisata e sicura ai lavori e agli acquisti nell'avvenire », per ritrovare « quel sentimento della vita moderna, che ora non ha o solamente affetta imitando ». La verità è che a spingere i giovani verso le biblioteche egli aveva messo tutta la sua volontà, con l'esempio anzi tutto, con i consigli, con la prosa polemica, la-

sciando intravedere possibilità di ampie costruzioni. E' vero che lo aveva fatto per allontanare i giovani dalla critica dei piccoli cerchi, dai pettegolezzi delle combriccole, dalla letteratura delle fredde arguzie e dello stento, avvertendo: « Provate gli studi severi; e sentirete il disinteressato conforto dello scoprire un fatto o un monumento ancor nuovo della nostra storia, una legge o una forma incognita della nostra antica arte.... Entrate nelle biblioteche e negli archivi d'Italia, tanto frugati dagli stranieri; e sentirete alla prova come anche quella aria e quella solitudine, per chi gli frequenti co' l' desiderio puro del conoscere, con l'amore del nome della patria, con la coscienza dell'immanente vita del genere umano, siano sane e piene di visioni da quanto l'aria e l'orror sacro delle vecchie foreste: sentirete come gli studi fatti in silenzio, con la quieta fatica di tutti i giorni, con la feconda pazienza di chi sa aspettare, con la serenità di chi vede in fine d'ogni intenzione la scienza e la verità, rafforzino, sollevino, migliorino l'ingegno e l'animo. » Ma non aveva pensato al pericolo opposto. In tutta la concezione carducciana dell'arte e della critica contemporanea, quando non è chiaramente espresso, è esplicito il suo riserbo diffidente verso l'arte. Lo scritto polemico *Critica e arte* è del 1874; nel 1885 tornava su alcuni di questi concetti, e ritenendo che il lavoro di biblioteche avesse fallito allo scopo, non modificava il suo convincimento intorno all'arte contemporanea. Con questo non si vuol dire che i consigli del Carducci orientando i giovani verso gli archivi e le biblioteche inaridissero o soffocassero le tendenze artistiche. Egli aveva fissato bene il suo punto di vista, che è questo: « la borghesia dominante, educata com'è, con i suoi intendimenti e istituti di vita, non ha più, o perde ogni giorno più, le abitudini le preparazioni e gli ozi che si richiedono a capire e amare la poesia vera. » La quale situazione di cose non

mutò da un momento all'altro. Dieci anni dopo, il Carducci poteva restar fermo nei suoi intendimenti e non è detto che non vi sia rimasto sino alla fine; inoltrandosi anzi nell'età, più gli si rafforzava la diffidenza ostile verso l'arte contemporanea: trattava il romanzo come genere inferiore e non gli dava attenzione: si schermiva dalla poesia altrui, infastidito. Dopo Severino Ferrari, una donna riuscì a ottenere da lui una lode e un consenso per una raccolta di versi: Annie Vivanti. In una rievocazione del Carducci, Annie Vivanti raccontò come si svolse la cosa: Treves aveva gentilmente respinto l'offerta della giovanissima autrice che voleva stampare un libro di versi e aveva fatto sapere che, se almeno ci fosse stata una prefazione del Carducci.... La giovanissima autrice sale in treno e scende a Bologna e corre in casa del Carducci: si fa annunziare e quando il poeta entra accigliato e sospettoso gli mostra il manoscritto chiedendo candidamente la prefazione. Il Carducci sfoglia nervosamente, leggendo, e via via la sua fronte si rasserena: una strofe lo colpisce, e battendo il pugno sul tavolo, trova, in nome di Dio, della poesia nei versi della giovanissima visitatrice. La quale, dopo poco tempo, s'ebbe l'edizione col biglietto d'ingresso del maggior poeta vivente. Senza dubbio, nella improvvisa e rumorosa adesione del maestro molta parte ebbero la simpatia e l'interesse che la giovane alunna delle muse doveva suscitare; ma anche se la simpatia e l'interesse furono esclusivamente poetici, vuol dire che all'attenzione del poeta si offriva in quel momento il caso di uno che, avendo saputo eleggere la materia dell'arte, sapeva maneggiarne gl'istrumenti.

A parte tutto ciò, è evidente che la posizione critica del Carducci era sbagliata. Il Carducci sosteneva che, come la borghesia in Francia avea inaridito le fonti della poesia, dissolvendo l'arte nel realismo dello Stendhal e del Balzac, il primo in-

tento a preparare la sua espressione sugli articoli del codice civile, affetto da inguaribile incomprendimento per i versi di Teofilo Gautier l'altro, così in Italia era smarrito lo spirito della poesia, e bisognava attendere molti anni prima ch'esso rivenisse a ristabilire quelle possibilità di comunione e di comprensione tra il popolo e i poeti. Non negava che si potesse far poesia. Riteneva semplicemente che il poeta avesse « in sè stesso la ispirazione la norma il criterio dell'arte sua », e ch'egli potesse « fare quel che vuole e come vuole ». Qui è la conclusione, vera e falsa contemporaneamente: vera, perchè in realtà il poeta fa quel che vuole e come vuole e, completando con le parole carducciane, aggiungiamo « pur che si abbia, ci s'intende, la forza, e sappia eleggere la materia dell'arte e maneggiare gl'istrumenti »; falsa, perchè questo è della poesia come della pittura, della scultura come della musica, del tempo della Restaurazione francese e del realismo in prosa, come del secolo di Luigi XIV, in Francia, come in Italia. L'ideale carducciano è quello delle età in cui tutto il popolo era cavaliere e poeta: entra, in questo ideale, l'altro della poesia popolare, vale a dire della poesia che trova rispondenze nell'animo di tutto un popolo, per cui il poeta si riallacci nelle sue fantasie e nelle sue aspirazioni a quelle dell'anima collettiva. Ricordare *Il poeta*. Ma la fisionomia poetica dei secoli muta col mutare delle condizioni politiche: attenuandosi o dissolvendosi, attraverso le varie vicende delle età e degli stati, cotesto legame spirituale tra l'anima collettiva e l'anima del poeta, non implica che l'arte e la poesia perdano di valore, isolate nella coscienza artistica individuale, che trova aderenze di carattere secondario nell'ambiente, nella storia generale, dei costumi, della religione, politica, dell'età sua. Quello dei popoli poetici e delle età poetiche è un preconcetto che non apporta contributi di giudizio stabile

e vero: popoli poetici ed età poetiche sono state favorite da determinate condizioni di vita, economica e politica, che hanno dato possibilità di estendere e di svolgere le proprie attitudini artistiche, l'età di Pericle, il Rinascimento, il secolo di Luigi XIV e via dicendo. Vista a distanza, la storia dell'arte ci appare come uno svolgersi di coscienza artistica collettiva che in verità è svolgimento di individualità artistiche, il quale è confortato da un maggiore o minore consenso, da una maggiore o minore comprensione, secondo la spiritualità del tempo.

Ma il valore dell'arte resta integro, come restano integre le possibilità di sviluppo delle sue forme per variare di tempi e di civiltà: tanto vero che in tempi di democrazia e di basso romanticismo sorse proprio l'arte del Carducci, classica e aristocratica, civile e politica quando la politica dei governanti immiseriva se stessa e la nazione in umilianti compromessi e il re vestiva la divisa di colonnello austriaco; e in tempi in cui il Capuana tentava di rinvigorire il romanzo italiano con una buona dose di realismo francese, la poesia di D'Annunzio ritrovava le strade maestre dell'arte e della letteratura italiana, conquistando il suo posto d'universalità.

La letteratura dell'Ottocento si chiude con i nomi di Giosue Carducci e di Gabriele D'Annunzio. E' la letteratura della generazione precedente alla nostra che le ha debitamente fatto il processo critico e il bilancio. Senza determinare quanto di vivo e di vitale sia nell'opera artistica degli altri, è certo che la fine dell'Ottocento è esclusivamente piena della poesia e dell'arte carducciana e dannunziana. Immiserita negli spasimi dell'ultimo romanticismo e della più svenevole Arcadia sentimentale la poesia, Carducci, vissuto propriamente quando alla degenerazione civile seguivano le forme meritate dell'arte,

richiamò i giovani a un concetto più rigido e nobile della vita e della missione della patria nel mondo, e ricondusse la poesia alla sua dignità e alla espressione di ideali civili, temperando e armonizzando con felici attitudini i suoi doveri di cittadino alla sua personalità poetica. D'Annunzio entrato nel mondo dell'arte quando la poesia carducciana conservava il suo valore contemplativo e d'ispirazione lirica, ereditò tutte le malattie della sua epoca, sicché si accentuò in lui il contrasto palese fra la degenerazione civile e gl'ideali della nuova poesia, determinando quell'anelito a una superiore spiritualità che segnasse il superamento delle malattie civili e la rinascita di un'arte che fosse il canto e la celebrazione della pura bellezza.

Non diremo che Carducci, D'Annunzio e Pascoli polarizzarono l'attenzione e l'interesse di tutti, distraendoli dall'opera altrui. In realtà è avvenuto questo, ma in conseguenza d'uno stato di spirituale miseria poetica, a determinare la quale han cooperato da una parte la personalità carducciana che sbaragliava con la sola sua statura massiccia i poetini e i poetastri della nuova Italia, perseguendoli con la sua satira atroce e la posizione critica che il Carducci assunse contro l'arte e la letteratura contemporanea, dall'altra la fioritura rigogliosa e lussureggiante della poesia dannunziana che esercitava sulle menti e sulle fantasie quel potere nefasto dei profumi sconosciuti e degli occhi sibillini, che attirando e affascinando gli altri, comunicando loro il dono delle parole e delle misure sapienti, strozzava la loro individualità. Ma tutto questo in via del tutto empirica. Chi volesse rendersi conto della miseria poetica della fine dell'Ottocento, non risolverebbe nulla concludendo che poche individualità poetiche ingombrano il territorio spirituale dell'arte. Questo è accessorio, ed è una conseguenza, non una causa. Ci avviene di pensare alle condi-

zioni intellettuali dell'Italia, verso la fine dell'Ottocento, e alle condizioni civili. Veramente, ai consigli del Carducci la gioventù aveva risposto invadendo le biblioteche e gli archivi, e ricostruendo quel tale inventario della storia letteraria e della storia civile di cui si avvertiva il bisogno. L'onesto lavoro non riusciva infruttuoso: lo Stato veniva allora allora fornendosi di scuole e di Università e di cattedre di competenze speciali, alle quali era molto facile, allora, passare dal silenzio operoso d'una biblioteca o d'un archivio. C'erano leggi provide e c'erano ministri liberali che scoprivano prontamente il valore d'un documento riesumato o d'uno scartafaccio trascritto, che sapevano dare a chi lo meritasse il premio d'una onesta fatica consumata sapientemente tra i libri e gl'incunabuli, soffocando un palpito o scacciando una fantasia. Sì. Perché io credo che anche quegli sciagurati dal cuore di carta di cui ha detto una volta il buon Casotti, i quali sembran predestinati già fin dalla nascita ad una cattedra universitaria, debbano talvolta aprir l'anima ad un palpito e la mente a una fantasia dolce e leggiadra, e sentirsi commuovere una volta tanto o da un verso d'amore che la loro mano trascrive e postilla, snaturandolo e strozzandolo nell'atto stesso di doverlo far rivivere alla commozione degli altri, o da un episodio di gentilezza e di bontà umana che è il bel fiore perenne sorgente dalla storia dei popoli e degli uomini. Avvenne dunque, in un certo periodo di assestamento politico che va, più o meno, dal '70 alla fine di secolo, come un assestamento intellettuale per cui la fisionomia dell'epoca, artistica nonostante tutte le storture e le deviazioni e le incongruenze che sono di tutte le età stanche, assunse un carattere predominante di letterarietà e di burocrazia. Scompare il garibaldino, l'uno dei mille, il ferito di Calatafimi: avete, in sua vece, il professore di storia o d'italiano che tira fuori nelle occa-

sioni la camicia rossa: se cercate il giovine fantasioso e un po' poeta di questa generazione che aveva visto Garibaldi, s'era arruolata a un proclama di Garibaldi, e aveva combattuto con lui, molto facilmente voi lo trovate sotto le spoglie d'un insegnante di matematica in una scuola tecnica del regno. Tutto è diventato borghese, s'è immiserito; gli uomini han dimenticato la poesia della battaglia, dell'inseguimento del nemico, della corsa da leggenda attraverso l'isola di fuoco: Nino Bixio è morto, gli eroi sono finiti. L'Italia si assesta e ha burocratizzato i suoi eroi e i suoi poeti. C'è chi la canta, quest'Italia nuova e pur già tanto lontana! C'è chi rivede i segni del passato, e della passata grandezza!

Bisognerebbe che i cuori della nuova generazione accogliessero il dono luminoso della libertà, esaltandosene; ma la libertà si trasforma nella pratica tangibile di tutti i giorni, rivelando i mali nascosti che infettano la vecchia aristocrazia impotente a costituire l'avanguardia del Risorgimento e della terza Italia e quegli altri mali, più perniciosi, della borghesia la quale, trovandosi con un regno già bello e fatto e dovendolo governare in regime di libertà, si frantuma, in nome della libertà, in partiti e fazioni che, relegando in soffitta la dottrina e la teoria, si sono esauriti in una pratica demagogica, ben mascherata e imbellettata, più mortificante della demagogia comiziante. Per il resto, poi, a guardia delle libertà conquistate e da non conculcaré giammai, c'era la musa democratica, in ciabatte e zoppicante, del deputato Cavallotti.

Avranno il loro posto in qualche bel manuale o in qualche antologia poetica a venire i bravi Pastonchi, Bertacchi, Lipparini, Chiesa, Cesareo, Baccelli, Lesca, Grilli, Pantini. Con criterio di valutazione esteriore si direbbe che si tratta di poesia di

scuola, di poesia professorale; e questo non direbbe alcunchè, non essendo recente la tradizione della poesia di scuola, della quale è uscita la poesia del Carducci, e nella quale è rimasta la poesia di Severino Ferrari, di Giuseppe Chiarini, di quel grillo canterino del Mazzoni, del Marradi, del Graf. Arturo Graf non abbiamo mai potuto riconoscerlo sotto le spoglie dell'accademico, nonostante il contributo ch'egli ha dato alla cattedra e al *Giornale storico*; e come il suo ricordo si allontana da noi, più ritroviamo nella sua poesia quell'anelito mai pago delle nature tormentate, quel senso di stanchezza che conserva tutte le apparenze della visione calma contemplata in gioia spirituale. Subì, innegabilmente, influenze d'altro clima e d'una spiritualità fredda ma fantasiosa. La natura e il paesaggio gli si presentano alla mente come attraverso occhiali di gelo, con una trasparenza cristallina e insodisfatta che non rivela un modello di stile o una oggettività insorpassabile, ma un interiore dominio che talvolta si determina in tormenti metafisici mal composti nelle forme dell'arte. Avrebbe, più e meglio d'ogni altro, potuto esprimere artisticamente quello stato d'animo che i tedeschi chiamavano *sensucht* e che in lui fu profondo e reale. La cattedra e la critica lo distolsero, senza dargli una fisionomia originale, aggregandolo alla compagnia del *Giornale storico* nel quale la sua personalità pensierosa e tormentata era a disagio.

Pastonchi e Bertacchi li avevamo persi di vista, qualche anno fa. La loro poesia restava nel nostro ricordo come un contributo sapiente e ben congegnato di rime, coscienzioso, dove ogni parola era a posto e i suoni non stridevan troppo, con gli aggettivi poetici e con l'osservanza di tutte le buone regole della tecnica moderna. Pastonchi era un pò duro, e asprigno come i buoni vini del Piemonte. Uscivano dal suo torchio sonetti martellati bene,

robusti e rotondi di un sapore classico, ma oltre questo non ci riusciva di trovar poesia. La natura del Pastonchi è arida. Anche quando s'è provato in soggetti tenui, sottili, raramente, non ha potuto conseguire che una certa ingegnosità verbale, come di uno che possenga perfettamente la tecnica e non abbia il dono della commozione intima. Tutto in lui è simmetrico, con buone qualità meccaniche di espressione, ma gli manca il calore del sentimento per cui le cose gli vengon rappresentate come natura morta.

Il Bertacchi ha il dono d'una maggiore abbondanza verbale, dono che è insieme la qualità peggiore della poesia di lui. Per lo meno, al difetto d'ispirazione e di sentimento, il Pastonchi supplisce con la simmetria, col numero, con quanto è necessario a dare alla sua prosa ritmica la tonalità misurata della poesia. Il Bertacchi no. Pur sentendosi fornito d'un breve respiro poetico, egli ha bisogno di ritenersi poeta di largo respiro, e crede di realizzare come un tipo di cantore della nuova Italia esaltando le ricorrenze e i giorni augurali in cui il meglio che gli accada di fare è di esaltarsi a sua volta a freddo e di tradurre nella più sbianchita prosa verseggiata, sonora e aulica, elegante e vuota, tutto quanto gli passa per il cervello. Esempio tipico del letterato che è ormai al suo tramonto, fornitore di parole per un inno, mettiamo, da giovani esploratori, e ben costruttore di strofe che possano fare buon effetto, mettiamo, sotto una cartolina illustrata che riproduca un paesaggio alpestre e nello sfondo il disegno d'una casa di salute o d'un hôtel che si fanno la réclame in questo ingegnossissimo modo. Che io sappia, Pastonchi e Bertacchi sono ben vivi e vegeti. Credo, anzi, che abbiano una buona notorietà a Torino l'uno e a Milano, o più in giù, l'altro. Non sono mai riusciti a conquistare un largo interesse per l'opera loro, e non è dubbio che

peggio sarà in seguito, quando questa generazione nella quale viviamo, più esigente e più distruggitrice delle passate, cercherà di fare un bilancio più rigido di quelli che avrà trovati, indulgenti ai ricordi della prima giovinezza e ai versi mandati a memoria dalle antologie. L'anno passato è uscito, in ottima veste tipografica, *Il Randagio* che si potrebbe attribuire al Pastonchi come al Bertacchi, tanto son poco inconfondibili le loro personalità: è passato quasi di sorpresa. Se n'è parlato un poco e poi non se n'è parlato più. Le apologie dei soliti i quali avviticchiandosi a tutta la mediocrità del mercato librario ci han resi diffidenti verso quello di cui scrivono, ha allontanato anche quell'interesse di curiosità legittima e dovuta all'opera di un sopravvissuto.

Francesco Chiesa ha dovuto lavorar molto, dieci o dodici anni or sono, per imporsi all'attenzione degli italiani. Gli avveniva di esser più noto fuori che in Italia: da Lugano scriveva in francese articoli di critica e d'informazione, e versi in italiano accolti qua e là. Una trilogia lirica, *Calliope*, era passata quasi inosservata, in un'edizione, parmi, di Lugano, rilevata poi da quel buon Mecenate furbo del Formiggini che la distribuì bene, quando intorno all'opera del poeta s'era raccolto quel consenso dovutogli e i giornali si occupavan di lui. E' il libro migliore del Chiesa, e potremmo anche dire « opera » migliore. In seguito, il Chiesa non ha fatto un passo più avanti. C'era in lui la virtù di abbracciare in sintesi lirica un'epoca, un periodo della formazione culturale della società, e di esprimerla con una forza rude. Molte volte, la materia si piegava con difficoltà, ed era facile avvertire lo sforzo con cui l'artista cercava di calare nella forma dell'arte la materia non perfettamente fusa, ma grezza e dura: infine l'artista ci riusciva e il sonetto veniva fuori come un bel fregio di bronzo del quale ornare la

porta d'una cattedrale o d'una reggia antica. In seguito, il Chiesa s'è come irrigidito in forme fisse. L'ispirazione gli è venuta meno, e volendo a ogni costo mantenere la posizione poetica duramente conquistata, non ha fatto che diluire e stiracchiare qualche motivo di poesia, renderlo pesante e prosaico, senza respiro. Si sente nel Chiesa un tormento intimo, un bisogno di slancio lirico, ma il volo è impari alle intenzioni. *I viali d'oro* non hanno segnato un progresso su *Calliope*: la materia gli si è come appesantita via via, e anche le ultime cose, dalle *Consolazioni* sino a quei versi che il poeta vien pubblicando su riviste varie, non modificano il senso di oppressione che la sua poesia ci da. Chiesa si riconosce a distanza, ormai: basta leggere una strofe nella quale si senta il lavoro faticoso della collocazione delle parole e dello sforzo delle immagini per indovinare che è Chiesa. Ha una fisionomia propria: nobile e decorosa, ma fisionomia di artefice impeccabile che cerca di elevarsi; ma stretto com'è da legami tenaci non riesce che a sottilizzare. In questo potrebbe aver buon giuoco, perchè non gli manca una certa schiettezza, se sapesse non dilungarsi, ma abusa delle sue qualità meccaniche, tecniche, le quali gli portano via quel soffio di poesia che di quando in quando lo commuove.

Ho nominato poco prima Lipparini, Cesareo, Bacelli, Lesca, Grilli, Pantini, e molti altri bisogna aggiungere: Colautti, De Bosis, Salvatori, Siciliani, Bontempelli, Giorgieri Contri, Gnoli, Thovez. Messe ampia: c'è la spiga col suo bravo frutto maturo e c'è l'erbaccia inutile, c'è il bel libro che può stare indifferentemente sul tavolino d'una bella signora e c'è il pesante libro da metter senz'altro in biblioteca. Dimenticavo: c'è Malagodi con un grosso volume *Alma mater* che si può benissimo ignorare senza pericolo che gli amici constatino una lacuna nella valigia delle notizie più o meno scomparti-

mentata. Ci sono chi sa quanti altri che hanno affidato i loro sospiri e i loro palpiti in un libro di versi, e hanno avuto, nella loro vita, una giornata buona di notorietà: brava gente che non è riuscita a farsi avanti, a venire alla ribalta, o perchè non ha trovato l'editore di nome che lanciasse il volume, o perchè i critici hanno passato il libro di versi intonso dal tavolo d'una redazione al tabaccaio. C'è questa brava gente che avrebbe meritato una sorte diversa: anonima, silenziosa, ingenua, che credendo di assurgere ai cieli della notorietà, poi della fama, poi, forse, della gloria, chi sa! si sarebbe contentata del primo scalino, e non c'è neppure arrivata, perchè i rimatori si fanno concorrenza, ed arriva sempre chi è più furbo. Quando io ricordo, per esempio, Baccelli, Lesca, Grilli, Pantini, Salvatori, Giorgieri Contri, e ricordo certi notiziarii in stile telegrafico e in corpo minimo che uscivan su qualche rivista spregiudicata, penso: che male ha fatto questa gente che a un gesto gentile d'invio d'un libro, fatto per conoscenza e per competenza, s'è vista rispondere con un fin de non recevoir? E in che questa poesia differisce da quella degli altri, in che è inferiore a quella che sino a ieri si è smerciata? Questa gente merita tutte le circostanze attenuanti. Ma riconosciamo che, in fondo, è stato un bene l'aver messo un freno, di ripulsa e di nausea, a tanto dilagare di roba rimata. Ne avevamo anche troppa. E in quella che dovevamo digerire per forza, a conti fatti, il brutto superava il bello.

Giuseppe Lipparini, prima di segnare un buon successo con i *Canti di Melitta* aveva qualche precedente. Aveva incominciato con i *Sogni* e con lo *Specchio delle rose* d'imitazione dannunziana, e propriamente dell'*Isotteo* e del *Poema Paradisiaco*; al D'Annunzio era tornato più tardi con un volume di *Nuove poesie* dopo una breve esperienza del sim-

bolismo francese. D'Annunzio, Pascoli, Moréas gli hanno insegnato qualche cosa. L'intelligenza del Lipparini ha della pigrizia congenita: ha bisogno di ricalcare su quella altrui il proprio lavoro, impaziente di cercare e trovare per conto proprio. Il modello gli è indispensabile, come per la prosa che ha sapientemente ricalcata sui classici del tre e del cinquecento. Che in lui siano vere qualità poetiche non potremmo dire. E' un uomo di cultura, che si riallaccia a una tradizione, diverso dagli altri, più moderno e niente affatto polveroso. Basta leggerlo per dar l'impressione d'esser tornato da un lungo viaggio, roseo e rubicondo, e inappuntabile nel vestire e nel declamare.

Massimo Bontempelli, quand'era studente a Torino, declamava di notte, a gran voce, qualche sonetto del Foscolo, con molte proteste dei coinquilini che volevan dormire. Scrisse una tragedia, mai rappresentata, che io sappia, ed era sempre in mezzo a tutte le compagnie scapigliate della gioventù non studiosa di Torino dove c'era una buona tradizione goliardica. Gli amici lo avevano caro e gl'indirizzavano qualche sonetto che cominciava: « Massimo, mastro di sottil perizia... » Proprio così. La sua perizia è sottile come l'ingegno. In questi anni di esperienza artistica ha raffinato l'umorismo che nei primi volumi di novelle, *Amori* e *Socrate moderno*, era di pretta derivazione pirandelliana, assorbito in una certa esperienza personale che rendeva lo schema narrativo semplice e conciso. C'eravamo formato di lui, in un primo tempo, un ritratto convenzionale, ritratto di professore che coglieva episodi della sua vita randagia e li fissava con tenue calore di fantasia, mescolando alla realtà senza significato il suo sorriso di umorista di scuola. Era un ritratto letterario dai contorni vaghi che diventavano ancora più imprecisi quando Bontempelli appariva nella sua veste di poeta, con una raccolta di *Odi*, liriche

rotonde e sonore, nelle quali il poeta precisava la sua personalità morale, di uomo moderno che vede le cose senza la falsità letteraria degli ideali di scuola, trasfondendo in ritmi e rime classiche la sua commozione sensuale, senza cerebralismi estetici e umanistici. Deriva, anche Bontempelli, dal D'Annunzio, ma c'è una semplicità di movimenti e una libertà che non troviamo negli altri, e c'è quella franchezza spedita di conchiuder sapientemente un periodo musicale che fa piacere. Senza dubbio, Bontempelli avrebbe potuto aver più fortuna se avesse voluto smussare qualche angolosità del suo carattere, vivace, insofferente, insolente. Non lo ha fatto, ed è probabile che abbia senza rammarico rinunciato a conseguire, a ogni costo, un successo in poesia. Il suo temperamento rimane lirico. Da qualche tempo scrive sul *Mondo* quel terzo di colonna in corsivo che riecheggia l'elzeviro del *Corriere della Sera* e la ricetta del farmacista del *Giornale d'Italia*. Ogni giorno, prima che all'articolo di fondo e alle ultime notizie, i nostri occhi corrono a quel terzo di colonna abituale: l'anni ci piace sempre, quell'antipatico del farmacista, delizia di tanti buoni provinciali, diventa con gli anni più antipatico e pesante, insopportabile e prosaico, vuoto e artificioso; Bontempelli stilla in frammenti leggeri il suo umorismo quotidiano dal quale traspare il poeta che alle fantasie di un momento della sua vita non ha concesso più del necessario. Versi, da molto tempo, non ne scrive più. In vece gli altri pubblicano e ripubblicano, accanitamente: Giuseppe Lesca *Una vita*, Francesco Chiesa le *Consolazioni*, Alfredo Baccelli *Alle porte del cielo*, Antonino Anile le *Poesie*, G. A. Cesareo *I poemi dell'ombra*, Cosimo Giorgieri Contri *Il convegno dei cipressi* e altre poesie. Han fatto qualche cosa di più: son passati al grande editore, allo Zanichelli che sino a pochi anni fa aveva il merito di essere guardingo, per non con-

fonder tanti nomi con quello del Carducci e del Pascoli che avevan visto pubblicate le cose loro in buone edizioni. Il pubblico intende trovare come una garanzia nel nome dell'editore; ma quando vede le poesie di Alfredo Baccelli e le poesie di Cosimo Giorgieri Contri pubblicate dall'editore del Carducci, ha ragione di diffidare. Alfredo Baccelli è una brava persona. Noi ameremmo più vederlo progredire in letteratura che saperlo ministro della pubblica istruzione perchè un libro si può non leggerlo e una circolare ministeriale dev'essere digerita a ogni costo. Non sappiamo per quali ineffabili meriti egli diventi ministro: per quelli letterarii no, certamente. Ministri per meriti letterarii e di coltura l'Italia ne ha avuti parecchi: Villari, Bonghi, Croce, Anile, e ha ora il Gentile, tutti d'un valore superiore a quello del Baccelli, e d'una fisionomia intellettuale che il Baccelli non ha. Egli conta al suo attivo dei romanzi e dei versi, molti versi, moltissimi versi, tutta roba che non riuscendo a dargli una individualità artistica, perchè si tratta di tritume e di falsità rimate, finisce poi col dargli una individualità parlamentare e ministeriale, oggetto di interessamenti mondani.

Chi si batte con la poesia da trent'anni è G. A. Cesareo. Bisogna leggere il bollettino bibliografico zanichelliano per vedere com'è annunciato l'ultimo libro di versi, *I poemi dell'ombra*, in certi articoli riassuntivi: « Il dualismo tragico nella poesia di G. A. Cesareo. » Quale dualismo tragico? Bisogna che lo sappiamo. Noi abbiamo molto rispetto del Cesareo, e riconosciamo in lui molte buone qualità di scrittore, di critico, e anche di poeta. In Sicilia si forma intorno al suo nome e al *Saggio su l'arte creatrice* una tendenza critica che si qualifica senz'altro cesareana. Egli è uno dei pochi accademici che si muovano, che rinnovino l'aria viziata delle chiuse aule scolastiche, che mostri una certa agilità di pensiero e vivezza di espressione; ma non vediamo il dualismo

tragico nella sua poesia. Il dualismo trasportato in arte è sempre artificioso e retorico, e non è vero che in arte si possa rappresentare il così detto « urto di due tendenze », positivismo e idealismo, adorazione della materia e desiderio d'una fede alta. Se sarà possibile, non sarà poi il caso di parlare d'un dualismo tragico, che prenderebbe troppo tempo per risolversi, e per sfociare in una fede stabile, ben determinata, serena e rasserenatrice come l'arte. Ma noi non vogliamo dar colpa al Cesareo di quello che si dice di lui. Certo, dalle prime poesie sino a quest'ultima raccolta *I poemi dell'ombra* è in lui un'ansiosa ricerca e un bisogno di risolvere poeticamente quella che si dice esperienza storica, di acquistare i suoi dubbi, di dare al suo spirito irrequieto una serenità e una fede; ma la conquista di un mondo interiore pacificato e composto nella calma dell'arte è laboriosa assai; la carne è in eterno tormento (« Grande o Signore è il tormento — Di questa carne che non fu mai sazia — Di colpa: spegnere io tento — A volte il suo cupo ardore: — In vano!... »), lo spirito è turbato e pure sollevato da una speranza, da una visione di bene lontano e vicino: « Ovunque, oh accordo trionfale e pio, — Dio si compie nell'uomo e l'uomo in Dio! » La sua esperienza umana e poetica si conchiude così in questa confessione, risultato di una fede conquistata lentamente. Non ne è venuta fuori una poesia alta, ma delle più significative nella spiritualità contemporanea. L'esperienza dannunziana, per quanto ostentatamente ignorata, vi è talvolta palese, trasparente nelle immagini, come nella *Donna di Màgdala* degli ultimi poemi. La danzatrice appare su l'alto tavolo, chiusa nei veli scintillanti, come « un enigma notturno ». Il tintinnio d'un crotalo e d'un'arpa zampillò per la calda aria; i piedi impazienti della donna tentarono il tappeto...

*Ella si sviluppò de' veli, e apparve
Candida, ignuda fino al ventre...*

.....
*Squassò la chioma violacea come
I grappoli dell'uva canaiola,
E mosse il corpo agevole alla danza.
Era come un incendio numeroso
Che turbinasse sul tappeto folto,
Come una nube che si colorasse
Diäfana a' riflessi dell'aurora,
Come una melodia fatta di lieve
Carne, di gioia e d'anima segreta.*

Naturalmente, leggendo Cesareo e precisando la sua posizione critica riguardo la poesia del D'Annunzio si pensa che a un poeta e critico antidannunziano corra obbligo di non riecheggiare le immagini dell'altro. Che è quello che fece, sia detto in via incidentale, il Fogazzaro al quale non si farà nessun torto riconoscendo scarse qualità di poeta, le quali si rivelavano in pezzi musicali latte e miele romantici e spiritualissimi. Una certa sensualità, è vero, serpeggia nei versi del buon alunno dello Zanella, una sensualità castigata, contenuta nei modi e nelle arie del buon tempo antico, e nelle interpretazioni di sonate senza parole; ma è la poesia d'uno stato d'animo anteriore al D'Annunzio e al dannunzianesimo, dico idealmente anteriore, d'un romanticismo cattolicizzato, che resta nella sua posizione statica, come un documento anteriore anche all'opera narrativa fogazzariana.

Chi ha per molto tempo rappresentato una volontà poetica antidannunziana (e anticarducciana) è stato Enrico Thovez, il libro del quale *Il pastore, il gregge e la zampogna* è una requisitoria appassionata e violenta contro il carduccianesimo e il dannunzianesimo. Nonostante le prove in contrario, che potrebbero anche sembrare non esaurienti, il Thovez

giunse alla poesia attraverso l'esperienza critica, attraverso la cultura. Il Thovez conosce bene la storia dell'arte, è versato nella storia della poesia e delle letterature classiche e moderne, ha molta sensibilità estetica, ama Dante e Leopardi. Arrivato al Carducci e al D'Annunzio, in tempi in cui la poesia italiana contemporanea non aveva che il Carducci e il D'Annunzio, non s'è lasciato travolgere dall'entusiasmo e dalla cieca adorazione dei più: s'è fermato, pensoso e dubbioso. Il Carducci gli è parso aulico, freddo, e professore; artefice di buoni versi, al quale necessariamente doveva raffreddarsi la materia incandescente da calare nelle forme fisse della tecnica; il D'Annunzio gli è parso vuoto e falso, ostentante una sensibilità che non possiede; la poesia contemporanea un gioco, un mestiere, un compiacimento meccanico che si risolveva nel collocare nelle chiuse forme della rima i colori e le immagini. D'altra parte, egli sentiva che la natura gli aveva dati « sentimenti e fantasmi che *tumultuavano* e *lo opprimevano* con la loro pienezza, e non *potevano* espandersi » se non in versi. Si sentiva spinto da un bisogno prepotente di espressione: era la sua vita, il sogno della sua vita che voleva divenire forma di bellezza. « I poeti che vanno a caccia di temi e si scaldano a freddo per la bellezza dell'argomento, pel piacere di esercitarvi attorno le facoltà meccaniche elaborative sono professionisti della poesia, retori e non poeti necessari. La poesia di Dante e del Leopardi è fatta del loro stesso sangue, della loro stessa vita, mentre quella della maggioranza dei lirici italiani non è per lo più che un ozioso piacere dell'orecchio e dell'intelligenza. » Giobbe, Saffo, Archiloco, Catullo, Omar, Lenau, Shelley, Heine, Leopardi erano stati poeti sinceri. Come costoro alla loro sincerità avevano trovato una espressione adatta, anche al Thovez, che sentiva dentro di sé tumultuare un mondo di cose belle, occorreva

« uno strumento nuovo. » Egli sentiva che la poesia è nel fantasma poetico della realtà non in una esteriorità formale di strofe e di rime, nel sentimento vero non artificioso, nella realtà non nella falsità ; « che la vita nostra è ricca di poesia quanto l'antica ; che questa poesia è umile e grande, vemente e patetica quanto quella più famosa per l'elaborazione geniale di altre età e di altri uomini ; che il nostro amore ha da essere il nostro e non quello di Lalage o di madonna Ippolita da Prato ; che la natura dobbiamo vederla coi nostri occhi e non con quelli di Orazio e di Cino da Pistoia ; perchè, siano pur fecondi di commozione poetica i fatti del passato, le favole delle antiche età, i tormenti delle antiche coscienze, nulla può far vibrare più potentemente più intimamente e più genialmente le nostre anime, quanto la realtà che è sangue del nostro sangue. L'arte non è che la traduzione ideale di ciò che abbiamo vissuto, o di ciò che abbiamo sognato senza poter attuare. » Bisognava dunque affrontare la realtà moderna, bisognava che la lirica italiana moderna si rinsanguasse nella vita viva, per rievocare con verità di spiriti e di forme la vita morta, risalisse da un bagno di realtà ai mondi della fantasia. Per realtà e modernità il Thovez non poteva certo intendere la mediocrità e la volgarità, la meschinità e la miseria della vita giornaliera ; ma la sublimità ideale di cui anche la vita moderna è suscettibile quanto l'antica. La lingua italiana è delle lingue moderne la più adatta, per organica severità di forme e solennità di caratteri fonetici a formulare le espressioni più alte e drammatiche, come la lingua francese è adatta a raccogliere la poesia fuggevole e le sfumature psicologiche ; ma la lingua italiana è per il suo spiccato arcaismo inadatta a rispecchiare le movenze più agili del pensiero e dell'attività moderna : per questo occorre alla lirica italiana una forma moderna, una

forma vergine di elaborazioni precedenti, semplice e sana, rude e tagliente tale da dare « un vivace risalto esterno a sensi schietti e nativi. » Ma la lingua poetica italiana gli sembrava portare ancora in sè le tracce di innumerevoli malattie dell'organo estetico, mostrare « ancora le piaghe della artificialità fredda dei petrarchisti, della vanità spagnolesca dei secentisti, del pastorellismo dell'arcadia, della svenevolezza dei romantici. » Bisognava dunque « gettare coraggiosamente in acqua le belle forme, le belle frasi, le reminiscenze care, le eleganze classiche, tutto questo infausto rancidume verboso, questo olio stantio rifritto da secoli e secoli attraverso innumerevoli padelle letterarie, che serve solitamente a condire il pensiero poetico italiano;... ripudiarlo e attingere alle correnti vive dell'uso, incerto ancora, disuguale, contraddittorio, ma vivo almeno.... L'espressione verbale deve nascere a un parto col fantasma poetico, deve, sotto la spinta dell'idea, organarsi ed uscire dal grembo della lingua viva. Soltanto da questa incarnazione l'idea può acquistare un corpo vitale. Sul fondo indistruttibile della lingua ogni età deve rinnovare i mezzi di espressione, come sul fondo uguale della vita rinnova le idee e i sentimenti ». Modello, la natura: evocarla con espressione sempre più trasparente, rapirle il fuoco divino della vita. Per far questo, il Thovez voleva una forma semplice, vibrante, trasparente, la più semplice e la più trasparente possibile, che non fosse di proposito nè artistica nè elegante: quanto più immediata e sensibile fosse stata la visione del fantasma poetico, la forma sarebbe stata artistica ed elegante in modo nuovo. Mezzo minimo per l'effetto massimo. « E' meglio essere disadorno e sincero che elegante ed artificioso: bisogna che l'uso nuovo crei dentro di sè elementi melodici, ritmici e stilistici suoi propri ».

C'era, intanto, un primo ostacolo: la rima. La

rima è l'insidia della lirica italiana. Il francese, l'inglese, il tedesco sono ricchissimi di parole monosillabe e bisillabe, di rime leggere, che, toccate, danno un suono che tosto si dilegua senza insistere a danno dell'insieme; sono doviziosi di rime tronche che danno un suono dolce, mentre le nostre rime tronche sono pochissime e terribilmente dure di suono. « La lingua italiana ha il taglio secco e duro, ed è inutile volerla sforzare: a questa sua inferiorità nell'agilità e nella musicalità leggera ed esterna, corrisponde una superiorità rara e preziosa nella musicalità forte ed interna... Nella fonetica italiana la rima ha un'importanza musicale troppo grande per non diventare eccessiva: richiede troppo sforzo di abilità nel congegnarla e nel variarla, e attira troppo l'attenzione, per non pesare sulla lirica che voglia essere rapida e veemente: se questo difetto non è sensibile nella lirica descrittiva, ornamentale, decorativa, diviene grandissimo nella lirica che vuol essere espressione di affetti forti, vibranti, incalzanti. » Accanto alla povertà di rime della lingua poetica italiana il Thovez notava il secondo ostacolo del ritmo. Come in musica ad una melopea espressiva la generalità degli italiani preferiva l'« aria » e il « pezzo », a Wagner, nonostante tanti anni di wagnerismo, di debussismo e di straussismo, preferiva Rossini e Verdi, così al godimento ingenuo e schietto di una sostanza poetica espressa nelle forme più adatte, preferiva la « colorita sensualità musicale », la forma strofica quadrata e precisa, ricca di sonorità esterna, che si possa rapidamente tenere a memoria, le forme stilistiche, ritmiche, musicali della tradizione letteraria. Ora, riportandosi al Wagner che in *Opera e Dramma* ha dimostrato come tutta la musica sinfonica ed operistica moderna, eccettuati la musica sacra e il periodo monteverdiano, dalle origini sino a lui non sia stata altro che la trasformazione dell'« aria di

danza », trovando anche nelle sinfonie del Beethoven, che sono il massimo sforzo della musica verso una determinazione espressiva del palpito individuale, il fondamento in ritmi di danze popolari, il Thovez riscontrava una corrispondenza esatta tra il rispetto per le forme musicali chiuse (a cui si contrappone il Wagner che « riprendendo i tentativi del Palestrina, del Monteverde, del Gluck, mise a fondamento della creazione musicale la melodia espressiva e caratteristica che trae la sua forma dall'interno della commozione sentimentale e non la riceve bell'e fatta dall'esterno »), e il rispetto per le forme chiuse della poesia letteraria. Le quali nascono da antiche forme di canzoni popolari, cantate o danzate, come il distico a rima baciata e il terzetto sciolto che servirono alle ninne nanne e alle canzoni narrative, da cui nacquero lo strambotto, il madrigale, il rispetto, l'ottava; come il sirventese, cantato per le piazze, da cui nacque la terzina. « La stanza nacque dalle *saltatiunculae* o *ballatine* o *canzoni a ballo* che sollevano accompagnarsi alla danza ed erano accompagnate dalla musica. » Dimostrato così che tutti i sistemi strofici della poesia italiana sono derivati dal canto popolare e dalla danza, gli sembrava lecito dubitare che ritmi e forme adatte alle ninne nanne e ai racconti dei cantastorie e ai balli dei contadini fossero le forme più proprie ad accogliere organicamente l'onda dei sentimenti e il tumulto dei pensieri di un'anima moderna di lirico. Gli sembrava che il sonetto e la ballata e l'ottava dovessero snaturare il fantasma poetico sorto da un sentimento moderno, asservendolo e arcaicizzandolo; essendo esso uno strumento mnemonico e un necessario accompagnamento della musica e della danza; aiutando l'idea a nascere e sorreggendone i passi malsicuri. La lirica moderna doveva liberarsi di questa schiavitù non necessaria, crearsi ritmi più liberi e ondeggianti. Anzi la forma

ritmica della lirica ideale avrebbe dovuto sacrificarsi interamente alla espressione e alla suggestione, volatilizzarsi, per così dire, non appena compiuto il suo ufficio di mediatrice materiale fra il cuore del poeta e quello del lettore. Fare, per la lirica italiana, quello che il Flaubert intese fare per la prosa romanzesca, e per la lirica del suo paese Walt Whitman, « che nella spontaneità prorompente della sua natura poetica attinse la forza e la fede di un'arte completamente nuova di spiriti e di forme. »

Arrivato a questo punto, il Thovez notava che come un pensiero moderno per nulla cantabile o ballabile poteva essere accolto nelle forme ritmiche e metriche italiane, ritmi di danze appena trasformati, così i pensieri e gli affetti di tanti poeti del passato che avevano usato quelle forme non erano stati per nulla cantabili e ballabili. La critica storica avvertiva il Thovez che le forme esterne della poesia di Dante e del Petrarca, del Medici e del Poliziano, del Chiabrera e del Parini corrispondevano alle necessità mentali e sensuali del tempo, al clima storico; ma il Thovez non ne era persuaso. Pensava che le tradizioni di scuola e l'abitudine fossero state più imperiose del bisogno di trovare alla ispirazione una forma adatta e che Dante e Petrarca, il Medici e il Poliziano, il Chiabrera e il Parini avrebbero potuto bene e forse meglio, o certo egualmente, esprimere i loro sentimenti in forme ritmiche e metriche diverse. Esempi: in musica il recitativo sublimemente wagneriano di Claudio Monteverde, in poesia un arcade, il Menzini, che nel famoso sonetto « Sento in quel fondo gracidar la rana, — indizio certo di futura piovà; » ha osservazione sincera e acuta, pittura umile e non rettorica, un profumo di natura viva che fa pensare alle pitture leopardiane; e un tentativo di metrica classica, in pieno settecento, un'elegia in cui la commozione poetica rampolla fresca dalla sincerità del

sentimento, dalla semplicità dell'espressione. Gli pareva dunque che fosse tempo di fare con la lingua ciò che Wagner aveva fatto con le note musicali sciogliendo i gruppi e le modulazioni consuete. Da Dante al Leopardi erano stati esauriti la terzina, l'ottava, il verso sciolto lirico; continuare ad adoperare questi metri sarebbe stato cadere nella imitazione. Essi erano stati elaborati ed elevati a grande altezza, avevano perduto la duttilità di adattamento e la freschezza necessaria a una nuova elaborazione. Dunque ritmo e non rima. Il Thovez s'era chiesto: « ma dove scovare un ritmo largo e fluente che aiuti e non inceppi l'atteggiamento del pensiero, che consenta la solennità antica e la vivezza moderna, che sia energico e rapido com'è necessario a chi ha da esprimere sensi violenti e immediati, e li vuol esprimere senza zeppe e allumacature? Dov'è un metro che abbia la libertà e la dignità dello sciolto e della strofe libera leopardiana, senza essere il metro leopardiano, organismo giunto a perfezione storica, e per ciò inimitabile? » Nel 1887, quando il Thovez si proponeva questi problemi, le *Odi barbare* del Carducci erano state un tentativo di rinnovamento della lirica italiana. Il Carducci aveva voluto tentare un ritorno arcaico, rifugiarsi nella vita antica, provare che la metrica *barbara* era possibile fra noi, e ciò gli era riuscito come un gioco, come un diversivo, senza che s'avvedesse della necessità di cotesta metrica barbara atta a rompere i vincoli di opprimenti tradizioni. Ancora: non s'avvide che per renderla vitale e atta ad accogliere pensieri e affetti moderni occorreva ripudiare l'imitazione latina, le inversioni del periodare latino, e metter da parte Orazio e Virgilio, e tutto il mondo classico e paganeggiante. Il Thovez non credeva che cotesto mondo fosse l'espressione spontanea di una condizione psichica individuale: corrispondesse o meno, è certo ch'esso poteva passare

per un diletterantismo d'origine culturale e letteraria. Ora il Thovez sentiva nella metrica classica una vitalità, ma non poteva ammettere ch'essa fosse vincolata alle forme fraseologiche e stilistiche della poesia latina, e alla sua suppellettile. Gli pareva ch'essa potesse servire a qualche cosa di meglio, alla modernità della sostanza e della forma, alla rappresentazione diretta della realtà. Nulla più delle evocazioni storiche, dei miti, delle leggende. La lirica nuova doveva astrarre dal Carducci (« come da un fenomeno di regresso arcaico di spiriti e di forme »), astrarre dal D'Annunzio (« come da un frutto di diletterantismo estetico ») e rifarsi dal Leopardi, « l'unico che nella lirica italiana moderna incarnasse ai *suoi* occhi una grandezza di poesia necessaria. » Il Thovez non vedeva fra tanti squisiti artisti, che non avevano avvertita l'innaturalità della lirica italiana perchè non abituati alla disciplina interiore di dominare il mondo della vita e di integrare in sè un mondo di poesia prima di dominare il mondo dell'arte, il grande poeta che cercasse la poesia nella vita, che vibrasse a tutte le manifestazioni della poesia, che giungesse alla coscienza della sua superiorità etica, della sua necessità lirica. Leopardi. Come il Leopardi, il Thovez aveva « da esprimere affetti di una gravità tragica, drammi interiori veementi e terribili, e *voleva* esprimerli con un'intensità, con una immediatezza, con una schiettezza che nelle formule tradizionali altrui non *vedeva*: ma appunto perchè quegli affetti e quei drammi erano per natura molto simili ai leopardiani, come riprendere lo sciolto e la strofe libera senza cadere in identità di atteggiamenti e di suoni? Ma v'era un'altra ragione. Per quanto stupenda, *gli* pareva che la dizione leopardiana non fosse giunta al massimo possibile di intensità rappresentativa, *gli* pareva che avesse recato seco un certo peso di affettazione scolastica, di rotondità

oratoria latina, di rancidezza verbale, che non fosse giunta alla trasparenza assoluta dei greci. E *gli* pareva che fosse possibile giungervi in italiano, e bello tentarlo. » Eliminato l'endecasillabo, eliminate l'alcaica, la saffica, l'asclepiadea carducciane, dove l'accento ritmico coincide col grammaticale, gli parve che la novità maggiore della metrica nuova fosse l'introduzione di metri dattilici, rapidi, correnti, incalzanti: elemento da sviluppare. Gli occorreva un metro che fosse ciò che per il Leopardi era stato l'endecasillabo sciolto, che potesse essere narrativo e descrittivo, lirico e gnomico. L'esametro carducciano (un settenario e un novenario, o un settenario e un ottonario, o un quinario e un decasillabo), con quella spezzatura in due membri, gli dava come un senso di asma; il distico elegiaco neppure gli piaceva, perchè richiedendo il pentametro un riposo della frase e del pensiero, ciò può ricorrere solo nei brevi e ripetuti lamenti dell'elegia. Scelse l'esametro, ma adattandolo a modo suo; invece di ottenerlo alla maniera carducciana, lo compose di due tripodie simmetriche, e per ciascuna di queste tripodie scelse il novenario privato dell'anacrusi, cioè l'ottonario dattilico, e così avemmo l'esametro thoveziano composto di due ottonarii dattilici. C'era un inconveniente: la simmetria. Il Thovez cercò un altro schema e lo trovò unendo un quinario a un ottonario, tale che si potesse ottenere unendo un ottonario a un quinario (« e si destava la terra tutta in rigoglio », da leggere: « e si destava | la terra tutta in rigoglio » oppure « e si destava la terra | tutta in rigoglio »). Fu così che venne fuori il *Poema dell'adolescenza* del Thovez.

Richiamandosi al Leopardi, spesso e insistentemente, il Thovez stesso ha precisato la sua posizione spirituale, lirica: « Ritornare al Leopardi. E certo io avevo da esprimere affetti di una gravità tragica, drammi interiori veementi e terribili, e

volevo esprimerli con una intensità, con una immediatezza, con una schiettezza che nelle formole tradizionali altrui non vedevo... ». Non s'era avvisto intanto che il lavoro interiore, concettuale, critico, aveva potuto dissolvere il suo mondo poetico, o, se non dissolverlo, frantumarlo, ridurlo in pezzi ciascuno dei quali oltre che un affetto, un sentimento, conteneva una volontà stilistica, un'affermazione tecnica; era nell'istesso tempo un processo fantastico cosciente, critico, e un più cosciente e critico processo stilistico, con cui aveva precedentemente determinato oltre che la sua posizione di poeta anche quella d'innovatore e di stilista. Leggere il *Grido di liberazione in un mattino di primavera* :

*Oh, un canto ! un inno più largo ! più vasto e libero e forte !
un ampio canto che accolga
questo divino tumulto ! Le vostre strofe mi soffocano ;
l'anima mia si divincola
fuor dei legami nel sole. Splendimi, o sole, nel cuore !
oh, non mi uccida la gioia !
oggi, percosso di luce, io getto un grido nel tempo :
fondo in più libere forme
le cose eterne e il mio palpito che le rinnova negli anni !*

Vedete già nel titolo la frantumazione di un momento lirico : non deve bastarvi sapere che si tratta di un *grido*, ma dovete espressamente a priori sapere che il grido è *di liberazione* : il grido per se stesso non direbbe nulla, e infatti ce ne son già tanti : « oh » « un canto ! », « un inno più largo ! », « oh » « non mi uccida la gioia ! » vuoti di liricità, pieni soltanto di quella che si potrebbe volgarmente intendere liricità pura, da ridursi, alla fine, anche in un punto esclamativo. La tonalità vi è data dal sapere che il grido, determinatosi sino a questo momento nell' « oh » e nel punto esclamativo, è di liberazione. Che è uno stato sommamente lirico, da

risolvere non astrattamente, ma a gradi, in motivi poetici successivi. Ancora: volete uno stato d'animo più lirico di quello del *mattino*? Ma il mattino deve stendersi dinanzi alla nostra fantasia in tutta la bellezza dei suoi colori e nella sua solennità religiosa, calma, operosa. E se è un mattino di *prima-vera*, voi sentite tutti che non vi basta stemperare il vostro attimo lirico in un grido, che si moltiplica in gridi monotoni: un canto! un inno più largo!... Voglio esser semplice e grande!... Il sangue mi arde le vene, mi arde il cervello, il pensiero!... Oh l'esistenza comune non può bastarmi ecc. Questa non è nè melopea espressiva espressa in forme adatte, nè sostanza poetica: è sostanza grezza, tanto più grezza allorchè un preludio che dovrebbe accennare in sintesi i motivi lirici da svolgere in seguito non è che un frammento della prosa polemica di *Il pastore, il gregge e la zampogna*, tradotto in ottonarii, con reminiscenze, ahinoi! dannunziane: ad esempio: « Splendimi, o sole, nel cuore! »; « io getto un grido nel tempo: » e con professioni stilistiche, in ottonarii: « Le vostre strofe mi soffocano »; « fondo in più libere forme — le cose eterne ecc... ». Le quali più libere forme sono nè più nè meno che forme chiuse non superiori per impeto lirico alle tradizionali contro le quali il Thovez ha brillantemente esercitato la sua critica, tanto più chiuse nella loro necessità rigida di determinare lo schema ottenuto unendo un quinario e un ottonario convertibile in un ottonario e un quinario.

Sarebbe stato meglio fare un passo più avanti e proclamare la necessità assoluta del verso libero.

Fra i decadenti francesi Vielé - Griffin non documentò criticamente la sua innovazione verlibrista: Gabriele D'Annunzio l'attuò a metà con le *Laudi*, senza mai scrivere quella lunga lettera teorica con la quale avrebbe voluto rispondere al referendum di Marinetti.

DECADENTI E FUTURISTI

Marinetti non è riuscito, nonostante i suoi manifesti pomposi e sonanti, e spazzare le forme chiuse della poesia e imporre come schema assoluto il verso libero. Molti di quei signori, se non tutti, che abbiamo rapidamente passati in rassegna sono anche posteriori al referendum e alla propaganda marinettiana: restano però all'altra sponda, continuatori di una tradizione e di una scuola rispettabile: qualcuno, in ritardo, come il Grilli, scrive anche e pubblica versi liberi; poemi in prosa, in compagnia di versi chiusi. Molti restano nelle posizioni premarinettiane, rappresentanti di una idea, del bel verso chiuso che non morrà, perchè nessuno potrà mai considerarlo come qualche cosa di staccato dal sentimento ch'esso deve contenere, ma intimo al sentimento e all'ispirazione, una sola cosa con essi. Provatevi a ridurre in sonetti *La Ginestra* o *l'Infinito*, o provatevi a tradurre in un'ode ritmica il *Grido di liberazione* thoveziano! Ogni sentimento trova il suo schema adatto.

Che il verso libero, poi, risponda « ad una naturale tendenza dello svolgimento estetico » è problema da vedere.

Le forme chiuse della poesia dunque hanno ancora cultori senza numero. Molti ne abbiamo dimenticati, qualcuno dei quali già morto, il padre Manni che alternava le cure del suo ufficio col culto della poesia offrendo liriche classiche e castamente rigide,

Giosuè Borsi che aveva esordito riecheggiando la buona poesia antica con sapore di parole rare sapientemente ricercate e collocate come in una collana con pazienza d'orafo, il povero Giovanni Cena che affogò nella compilazione di una rivista il suo temperamento squisito di poeta e di sentimentale, Ceccardo Roccatagliata - Ceccardi che è passato così non lasciando che molto poco di sè, un ricordo di bontà di povertà e di poesia, e un figlio a nome Tristano. Tanti anni or sono, la pietà della gente si commosse intorno a una sottoscrizione indetta dai giornali per il poeta degente all'ospedale: poi non se ne seppe quasi più nulla. Una lirica ogni tanto, rude e accorata, dolce e malinconiosa. Tutte le volte che posso, io ridico ai bimbi che conosco quella *Pregghiera dei bimbi* che non è delle cose più felici (« I bimbi pregano il signore — ogni sera. I buoni col cuore — gli stolti coi labbri. Il signore — dorme in una casa lontana — una casa perduta in fondo — al deserto dei cieli... ») ma rivela il temperamento e la castità spirituale dell'uomo.

Guido Gozzano s'è sentito morire lentamente, giovanissimo. Quando lo leggemmo la prima volta, in *La via del rifugio* e nei *Colloqui*, e nelle novelle e fiabe, trascurando pochi movimenti di spensieratezza e atteggiamenti lirici classicisti, il suo mondo poetico che si conchiudeva in un respiro breve, affannoso e stanco, ci commosse. Il cliché del poeta di scuola, tradizionale, dalla voce rotonda, impersonale, era finalmente infranto: la poesia scendeva di tono, s'insinuava timida e modesta nella nostra vita, accanto al *Poema Paradisiaco* sul quale poeti maggiori e minori ricalcavano le loro esercitazioni. Era una poesia fatta di gioco e di accoratezza fantastica, di visioni infantili ingrandite e seguite con occhio sorridente e velato, distrutte da un singulto soffocato. Poesia del male e della giovinezza che fiorisce, declina, raccolta come un fiore velenoso,

chiusa in una cornice grigia. Oggi essa ci appare non solo consunta e corrosa dal tempo, ma ischeletrita, e quel sorriso sottile triste e a un tempo compiacente di cui essa è pervasa sembra il sogghigno funereo d'un volto rugoso che ci guardi di là dalle cose e dalla morte.

La poesia di Sergio Corazzini, nonostante i molti anni passati dalla morte del poeta, è sempre quella che torna con eguale commozione dei primi giorni. Ricciardi ne ha fatta una raccolta definitiva con prefazione di F. M. Martini che fu amico del poeta, e serve molto ad illuminarci intorno al valore spirituale di un gruppo di poeti, crepuscolari, provincialeschi, che più tardi furono disinvoltamente reclutati da Marinetti: Palazzeschi, Govoni eccetera. Ripensando a questi poeti e ripensando al modo come essi tentarono di risolvere poeticamente stati d'animo e sentimenti d'una generazione satura di carduccianesimo e di dannunzianesimo, vien sempre in mente il libro del Thovez, con tutte le apprensioni thoveziane per le forme poetiche inadatte a contenere sentimenti moderni. Al Thovez restava da dimostrare questo: che la poesia classicista del Carducci e la poesia del D'Annunzio posteriore a *Primo vere* e a *Canto novo* e quella dei loro epigoni sono fuori del sentimento moderno, e che la poesia moderna incomincia veramente col Pascoli il quale cercò di darle una fisionomia individuale, ma, compiacendosi di artificiosità e di civetterie molteplici, finì per appesantirla e gonfiarla in motivi staccati: i neóteroi ne tolsero l'intonazione prevalente, quell'aria dimessa e modesta che rompeva d'un tratto la solennità e la rotondità tradizionali e avvicinava la poesia al sentimento elementare, semplice, della vita, senza imborghesirlo e addomesticarlo come aveva fatto il buon Mazzoni cantore della macchina da cucire e del mazzo di chiavi sull'aria delle canzonette e delle tarantelle.

C'è, in questo gruppo, una tonalità di famiglia che li distingue subito: un accoramento mesto, una tristezza che non trova naturalmente i modi e le forme leopardiane, perchè se così fosse stato essi avrebbero parodiato Leopardi e deformato il loro sentimento, crinoline, dagherrotipi, nonna Speranza e l'amica Carlotta, l'organo di Barberia, la chiesa abbandonata, i giardini addormentati, le cose mai dette, le finestre aperte sul mare, tutte le buone cose provinciali che rasserenano e danno quiete. E' la poesia d'una generazione già passata, eppure tanto vicina alla nostra che sarebbe ingeneroso non riconoscerla, e ripudiarla senz'altro: poesia alla quale è toccata una sorte ben strana, quella d'esser coinvolta in un equivoco, implicata in un programma, cataloghizzata in un movimento nel quale entrava solo per una questione di bassa forma. Non s'è mai potuto capire, per esempio, come e perchè Govoni e Palazzeschi, per citar qualcuno, fossero assorbiti dal futurismo, etichettati così, trasformando la loro fisionomia di buoni provinciali e di buoni figlioli. Per tornare dunque al Corazzini dal quale ci siamo allontanati per un richiamo di carattere estraneo, per ora, alla nostra rassegna, si può dire che la sua poesia mal sopporti un'analisi minuta, e che appena rientri in un quadro generale di gruppo, Gozzano, Corazzini, Palazzeschi, Govoni, Moretti. I più individuali sono Gozzano e Corazzini, ma per due vie diverse. Resiste, nonostante il male, nel Gozzano il fondo del gaudente che esprime dalla vita che s'inaridisce l'ultimo succo e l'ultimo piacere e si perde dietro l'immagine della giovinezza che se ne va, con rimpianto non eccessivo. Corazzini resta trepido nel suo dolore e nella coscienza della prossima fine: non dubita e non sorride irridendo: raccoglie il suo pianto silenzioso, e aspetta che le illusioni se ne vadano « cantando tutte sole, — in cerca d'amore. » Hanno ricordato, a proposito di

Corazzini, Jammes e Rodenbach, e altri se ne potrebbero ricordare: c'è qualcuno, più in alto, nella nostra coscienza e nell'arte, Leopardi; ma i paragoni e le ricerche di derivazioni non risolvono nulla. Il valore lirico della poesia di Corazzini è nella posizione spirituale del poeta di fronte alle cose: la vita del poeta sfiorisce come sfioriscono tutte le cose: « Dicono le povere piccole cose. Oh soffochiamo d'ombra! Il nostro amico se ne è andato da troppo tempo: non tornerà più. Chiuse la finestra, la porta; il suo passo cadde nel silenzio del lungo corridoio in cui non s'accoglie mai sole, come nel vano delle campane immote, poi la solitudine stese il suo tappeto verde e tutto finì... Qualche cosa in noi si schianta, qualche cosa che il nostro amico direbbe: cuore. Siamo delle vecchie vergini, chiuse nell'ombra come nella bara. E abbiamo i fiori. Egli avanti di andarsene, per sempre, lasciò sul suo piccolo letto nero delle violette agonizzanti. Disperatamente ci penetrò quel sottile alito e ci pensammo in una esile tomba di giovinetta, morta di amoroso segreto. Oh! come fu triste la perdita quotidiana inesorabile del povero profumo! E se ne andò come lui, con lui, per sempre... Noi non dormiamo; noi siamo le eterne ascoltatrici, noi siamo il silenzio che vede e che ascolta; il visibile silenzio... Come tante piccole monache in clausura, noi, povere cose, viviamo e morremo. Pietà! Pietà! » L'essenza della sua personalità è in quella esortazione al fratello la quale concilia alcune parole di San Francesco con alcune altre di Nietzsche, ma è assai più vicina all'insegnamento del primo: « Sii semplice e puro come un fanciullo; non altra ombra godere se non quella generata dal prezioso lume della tua anima. — E questo lume, assai dolce, sappia tu nutrire di olii non vani e curare affinché il suo raggio non sia parte di un tutto, ma un tutto, per sé stesso. Ama, dunque, l'ombra e fuggi la luce ch'è, a simiglianza del tempo,

essa è ingenuamente maligna e terribilmente giusta. — E, con l'ombra, ama il silenzio, poichè l'ombra delle tue parole è il silenzio. » Così è venuta fuori una poesia personalissima, sull'aria delle vecchie canzonette, ma piena d'un sentimento profondo e accorato. Il settenario agile e svelto si perde come in risonanze remote suscitando ricordi di purità e di tristezza: « Giorno verrà: lo so — che questo sangue ardente — a un tratto mancherà — che la mia penna avrà — uno schianto stridente...— e allora morirò. » Poesia non grande, ma pur tale da segnare una data nella nostra esperienza artistica. Essa preannuncia quella degli amici e degli imitatori di Sergio Corazzini, circoscrive il territorio artistico del poeta sentimentale, nega se stessa e lascia che le sue illusioni se ne partano, senza determinarle, senza fissarle, senza saper vivere neppure un attimo in esse. Tutto è vago, indistinto: il dolore del quale il poeta non sa dire altro che la sua anima è nel suo cuore, il cuore è nella sua anima, e se dolore l'anima un poco sente, soffre un poco anche il cuore, (« Io, vedi, soffro molto, — e più soffro e più sento — che soffrirei; se ascolto — il mio vaneggiamento — continuo, senza tregua, — senza un breve momento — di pace, e se dilegua — poi non so come, pare — che l'anima lo segua — oltre il cielo, oltre il mare. ») le cose abbandonate che non hanno più voce, l'ignoto viandante e la casa di laggiù celata in un manto di foglie, l'autunno nel quale cadono le foglie e cadono le speranze senza tregua, la finestra aperta sul mare, le illusioni che se ne vanno, l'ultimo sogno.

Le mie tristezze sono povere tristezze comuni.

Le mie gioie furono semplici,

Semplici, così, che se io dovessi confessarle a te arrossirei.

Oggi io penso a morire.

Io voglio morire, solamente, perchè sono stanco;

*solamente perchè i grandi angioli
su le vetrate delle cattedrali
mi fanno tremare d'amore e di angoscia ;
solamente perchè io sono, oramai,
rassegnato come uno specchio,
come un povero specchio melanconico.*

*Vedi che io non sono un poeta :
sono un fanciullo triste che ha voglia di morire.*

« Povero specchio melanconico. » Potrebbe essere l'insegna del gruppo di cui il povero Corazzini può dirsi l'iniziatore, il povero Cristo morto giovanissimo lasciando per il mondo l'eletta schiera dei semplici di cuore. Con ciò non si vuol dire che Govoni e Palazzeschi e gli altri, e Moscardelli venuto dopo come un bel San Giovannino a raccogliere le briciole dalla tavola dei predecessori, e Alfredo Petrucci, un poeta timido e modesto come un fiorellino dei prati, non siano poeti. No. A qualcuno manca la misura e l'euritmia, e tutti non fanno che vedere come in uno specchio melanconico la loro vita e il loro mondo scomposto in immagini di semplicità e di malinconia. Corrado Govoni è il più fornito di fantasia e d'ispirazione, e non sapremmo dire come si lasciasse reclutare nella scapigliata ciurma futurista se non avvertissimo in lui come un bisogno di non controllarsi e di non disciplinarsi. Per il resto, i motivi della sua poesia non si elevano molto al di sopra di quelli degli altri, ma si sente una forza intima la quale tende più a distruggere che a costruire, in un eccesso di scomposizione dal quale è già troppo se invece di riuscir frantumi escono altrettanti specchietti tenuti insieme da un debole filo.

Aldo Palazzeschi ha un accento più profondo e più vero di malinconia, mascherato di monelleria e di futurismo, di sorriso sottile e d'indifferenza.

Quando cominciò a Firenze a pubblicare libri editi a nome d'un suo gatto, non si può dire che l'interesse del pubblico gli mancasse. Palazzeschi aderì, naturalmente, al movimento futurista, pagando il suo tributo in stramperie superficiali, in titoli incendiarii e insignificanti (« Ara Mara Amara », « Oro Doro Odoro Dodoro ») con ostentazioni di vane originalità. Sono state appunto le stramperie che lo hanno messo in luce. C'era tanta semplicità nel suo modo di metterle sotto gli occhi, e un così fine sorriso, che tutti finivano presto o tardi per diventargli amici e seguirlo con simpatia, dopo d'averlo maltrattato. Crediamo tuttavia che molte cose le abbia scritte per prendersi gioco d'ognuno un pò, dei critici che torcevano il muso, degli ortodossi, dei tradizionalisti e dei professori costretti a leggere: « salisci, mia Diana, salisci... » eccetera, e anche degli amici futuristi che, lanciandogli qualche libro, aggiungevano la monelleria di Palazzeschi al loro programma di novità.

Era sommamente vano voler esaurire le novità in affermazioni programmatiche che andavano dall'articolo di giornale, grande o piccino, pagato magari a tanto la parola, in Francia o in Italia, alla rivista e alle edizioni inviate per propaganda ai quattro angoli d'Italia e delle terre vicine e lontane.

Il problema del futurismo è stato come tutti gli altri problemi, letterarii, culturali, filosofici: si è cominciato a parlarne quando esso si era già risolto per conto suo, svoltosi per la forza stessa delle cose. Gli uomini si affannano così, si agitano intorno a cose che fanno il loro corso, e quando se n'avvedono, trovano un nome credendo in buona fede d'aver trovato il fatto, anzi d'averlo creato e inventariato per la storia. Carducci aveva cercato di veder chiaro nella faccenda, annunciando per conto suo, con l'avvento di una borghesia priva di qualità aristocratiche di spirito e di cultura, la morte della

poesia. Gabriele D'Annunzio trasse sino alle ultime possibilità le risorse artistiche del suo temperamento e di quello della sua generazione, esaurendosi in esse, senza risparmiarsi, e non lasciando via alcuna intentata, cercando di arricchire la nostra tradizione artistica coi risultati delle esperienze altrui, inserendo così l'arte italiana contemporanea nel quadro generale dell'arte europea. Egli chiuse veramente, col supremo sforzo di tutta l'opera sua, un periodo artistico, non lasciando agli altri che scarse possibilità di imitarlo e di ricalcarlo. L'antidannunzianesimo coincide esattamente con l'esaurimento dell'arte e della poesia italiana, allorchè, spinta alla ricerca di spiriti e di forme poetiche nuove, la coscienza degli artisti della nuova generazione sentì che tutto ormai era stato tentato e tutto era stato detto, e si vedeva dinanzi come ostacoli insormontabili le grandi figure del Carducci, del D'Annunzio del Pascoli. Non c'erano che brevi margini, presto sfruttati in mezzo alla indifferenza generale, con l'unico risultato di dare brutte copie di esemplari scelti non fra i migliori.

Il libro del Thovez è il documento più eloquente dello stato d'animo di reazione al passato recente. Il *Poema dell'adolescenza*, e l'*Orpheus* di Domenico Gnoli sono tentativi di rinnovare l'aria chiusa della lirica contemporanea e di darle accenti e voci moderne.

C'era stato, prima del Thovez, Luigi Capuana che aveva sperimentato una forma nuova di poesia libera, in semiritmi. Gabriele D'Annunzio li aveva introdotti nelle *Laudi*; ma non era la forma esteriore il problema essenziale intorno al quale risolvere tutto il complesso problema della lirica moderna: la forma esteriore è sempre problema secondario, è problema di tecnica che si risolve per conto proprio, quando non manchi la materia e non manchi l'ispirazione. Lo stesso Carducci si trovò in

presenza di un problema di questo genere quando s'avvide che l'arte italiana languiva nei residui del romanticismo e che bisognava rinnovarla: gli sembrava debole e cristianeggiante e cercò di rinforzarla in bagni di paganesimo e di classicità: il problema del metro barbaro fu assolutamente secondario, suggeritogli dalla nuova materia poetica che non era tanto agevole e facile a maneggiare. Non poté presumere d'aver creato nè una nuova poesia nè una nuova estetica. Fu un processo cerebrale per cui all'arte veniva meno d'improvviso un elemento molto sfruttato, il cuore, il sentimento inteso come espediente commotivo, di gioia e di dolore, di allegrezza, di tristezza, di spavento eccetera. Il romanzo rinnegava egualmente tutti i legami vietati, usati a piene mani, consunti e ormai inservibili, tutte le abitudini che lo avevano incatenato a forme fisse e invariabili di romanzo militare, romanzo epistolare, romanzo d'avventure. Era troppo. I soliti casi intrecciati più o meno abilmente, con scene tagliate a guisa di atti drammatici nei quali la didascalia gareggi in prolissità e in abbondanza di particolari con l'azione dialogata, amori, adulterii, suicidi, colpi di rivoltella e viaggi d'oltre mare e d'oltre monti per obbliare amori infelici, preti politicanti e figure evanescenti, isteriche, intellettuali di educande, di signorine per bene, di vedove, di fidanzate: tutto il romanticismo narrativo trapiantato bellamente dalle novelle sentimentali del primo ottocento in un ambiente d'unità politica, imborghesito e rimesso a nuovo, caricaturato, aristocraticizzato, con un sensetto di pariginismo, di adulterio, di abitudini da mezze vergini e da false amanti regali. Nauseato da tutta questa bella roba, il povero Guido Gozzano ripensava la signorina Felicita, faceva risorgere dalla fotografia sbiadita d'un album la signorina Speranza e la signorina Carlotta, e ripensava il bacio della cocotte tra le sbarre fiorite di verbene:

*Da quel mattino dell'infanzia pura
forse ho amato te sola! E ti richiamo!
Se leggi questi versi di richiamo
ritorna a chi t'aspetta, o creatura!*

Giovanni Verga, senza scrivere proclami, prese tutta quest'ira di Dio di romanzo borghese, sentimentale, psicologico eccetera, ne fece un bel falò e attinse la sua ispirazione alla realtà.

Il bello stile d'uso diventa scarno e semplice, senza didascalie sceniche, senza smarrimenti psicologici; l'azione si svolge e si sviluppa attraverso la forza stessa delle cose, con logica serrata ed elementare.

La teoria estetica futurista, svolta nei proclami marinettiani e applicata nell'opera dei seguaci, fu quanto mai vasta e disordinata. Essa si fondava sulla necessità di romperla con le regole del passato, in poesia, in pittura, in architettura, in scultura, in musica e nell'arte narrativa. Esempio dell'arte, simbolo della nuova materia artistica, i progressi e le invenzioni moderne, l'aereo, l'automobile, il telegrafo senza fili, la mitragliatrice, i cannoni a lunga portata, le bombe, la velocità, la distruzione, il sangue, la guerra. In poesia il verso libero, in musica l'intonarumori, in pittura il cubismo, nel romanzo le sciempiaggini rifritte, eccetera. Naturalmente il passato non contava più nulla: Carducci e D'Annunzio e Pascoli mummie, il Tiepolo, il Tintoretto imbrattate, Verdi, Rossini, Bellini chitarristi. I nuovi profeti dell'arte moderna e dell'arte dell'avvenire egli, Marinetti, con Govoni, Palazzeschi e una schiera d'imbecilli, Boccioni e Carrà, Pratella, e tutta la ciurma degli spostati, anticrociani per eccellenza.

Tutti i proclami e le prefazioni e i discorsi che Marinetti ha seminato nei suoi anni avventurosi di propaganda, parodiante e parodiato, si somigliano, e

rilevano oggi, cessate le polemiche e finito quell'interesse di pura curiosità con cui il futurismo era seguito, l'ampollosità verbale che nascondeva la miseria delle idee: « La natura è un cumulo di portentosi amori che procreano le forze conquistatrici dell'Assoluto. Lo spazio è vinto. Le membra caduche degli uomini corrono rapide coi pensieri e danno la scalata al regno delle stelle come nei sogni del Poeta... Al prorompere vertiginoso delle odierne correnti reali si accompagna un magnifico, vergine scoppio di energie ideali. La Poesia vuol cantare diverso e universale. E' l'età stessa che sospinge gli ingegni all'atto d'audacia e di speranza... Il presente non mai come in questi tempi apparve staccato dalla catena genetica del passato, figlio di sè stesso e generatore formidabile delle potenze future. Le voci che si levano dal Mondo, i moti che il Mondo medesimo inaugura per opera dell'Umanità rivelata, suscitano echi e proiettano miraggi di meraviglia sulla distesa delle vicende a venire. Anche i profili delle cose, degli esseri, degli eventi sembrano mutarsi... La Poesia di tutto ciò è presaga. I Poeti, del presagio, vanno spasimando. Oggi, più che mai, non fa dell'arte se non chi fa della guerra. Degne di gloria non appaiono che le fronti erette a violentare il Mistero, a gettare la sfida verso le mostruosità tentatrici dell'Impossibile. In Italia, nel paese di tutte le tirannidi intellettuali e morali, è sacro dovere combattere sempre e dovunque con l'arma della Poesia: di una Poesia libera, emancipata da tutti i vincoli tradizionali, ritmata alla sinfonia dei comizi, delle officine, delle automobili, degli aeroplani volanti. E' questa l'unica impresa degna di innamorare la generazione successa a quella che fece la Patria sulle campagne del sangue. L'epoca delle battaglie non è finita per le anime essenzialmente italiane. In questa divina terra i Poeti accettano di vivere a patto di essere ancora e più

che sempre Eroi. E il futurismo, scuola di eroismo e di ebrezza, è nato ». In due avvenimenti il futurismo ha potuto sperimentare la sua forza intrinseca, nella guerra italo-turca alla quale il duce del futurismo prese parte come corrispondente del futurismo e dalla quale si allontanava per giri di conferenze in Italia, elogiando la bellezza delle amanti d'acciaio, delle belle mitragliatrici che seminavano la morte, e nella grande guerra durante la quale s'era costituito, al nostro fronte, il manipolo guerriero futurista che teneva fede al suo programma dinamico e incendiario. Oggi, nonostante le rivendicazioni di qualcuno che fa del fascismo un movimento ideale prettamente futurista (vedere il giornale *L'Impero* che si pubblica a Roma), il futurismo è tagliato fuori, completamente, della nostra vita letteraria e culturale. Marinetti porta in giro il suo teatro sintetico, e ogni tanto lo rinfresca di bagni esteri, per darsi l'illusione di essere ancora qualcuno, capo di un movimento europeo. Ci rendiamo conto esattamente del suo stato d'animo. Aver scritto proclami infiniti, cantato a voce ampia e sonora la mitragliatrice, la bomba e l'incendio, aver creato un organo del futurismo, una rivista in carta a mano elegante e pesante, con versi di Gustave Kahn, Verhaeren, Francis Jammes, Paul Adam, Vielé Griffin, la comtesse De Noailles, Jules Bois, Mockel, Mauclair, Arno Holz, Arthur Symon, Hélène Vacaresco, Stuart Merrill, aver fatto conoscere questi poeti di cui i bravi italiani non avrebbero avuto altrimenti conoscenza, aver lanciato dei poeti italiani, (Buzzi, Cavacchioli, Govoni, Palazzeschi, ecc.), aver messo, una volta, piede saldo a Firenze, con nomi di prim'ordine, Papini, Soffici, e altri; aver fatto, infine, qualche cosa, aver assistito alla grande guerra sognata e cantata dai suoi eroi, e poi trovarsi, a guerra finita, ripudiato e considerato come un residuo esilarante d'anteguerra, è sorte triste assai,

ed è quasi giusto che il buon Marinetti si batta ancora. Inutilmente. A intervalli, egli riesce a provocare intorno a se e alle sue trovate non più originali e paradossali come una volta uno di quei successi negativi che si risolvevano in chiassate goliardiche e di piazza; ma tutto resta senza eco e senza pubblicità. La gente non s'interessa più a queste cose. Il teatro sintetico? Sbadiglia. Il paradosso è completamente superato. La generazione presente ne ha viste di tutti i colori, ed è infastidita non poco. La frenesia inventiva del futurismo è stata battuta su tutta la linea dalla pazienza calcolatrice, misurata, numerante della scienza che ha dato il cannone di lunghissima portata e le pesanti macchine di guerra. E che altro c'è da dire e da cantare? Il terreno prebellico è stato spazzato e ripulito di tutte le immondizie carnali di Mafarka il futurista e di Roi Bombance e le parole in libertà tendono a ricostituirsi in ritmo e a modellarsi in un'armonia intima e spirituale. Marinetti rimane così come un residuo non smaltito e un pietoso ricordo dei giorni d'anteguerra, un fantoccio che urla a gran voce la sua frenesia estenuata e si dibatte ancora ostinatamente deciso a non morire e a non scomparire.

Che a Marinetti non avvenga di fare nè l'una cosa nè l'altra, è giusto da un punto di vista. Tutti quelli che deformano, forzandola e caricaturandola, la storia, sono sempre un pò condannati a vivere e viverne fuori, respinti e parodiati.

Che cosa dunque è rimasto in poesia (altri ha visto che cosa sia rimasto in pittura e in musica ecc.) del movimento futurista? Chiusa, o sul punto di chiudersi, giunta al suo massimo sforzo con *Lacerba*, la non breve parentesi che riuscì a inserire nel suo programma, per una strana e riconciliabilissima con-

tradizione dello spirito, l' arte e la poetica di Gian Pietro Lucini, ergentesi, col suo corpo deforme, su tutta la mediocrità della sua generazione futurista e non futurista, ironico, sarcastico, sprezzante, un Leopardi di ritorno, dimentico del suo dolore, ribelle e superbo, verlibrista e classico, forte e personale, la poesia si è precisata in caratteristiche d'impressioni, slegate. Abbondano i colori, il paesaggio, che richiamano stati d'animo interni appena accennati, senza sviluppo, stesi sotto forma di così detti poemi in prosa che rivelano l' assenza di disciplina, di unità di visione, di sintesi poetica. Non sappiamo che cosa trovare, per esempio e sia letto con sopportazione, perchè detto senza astio e senza rancore, negli esperimenti poetici di Emilio Cecchi:

*L'amore è questione di spazio.
Essere occupati. Occupare.
E però tristezza, infelicità.
Tristezza calma come viaggiare
mettendo in valore le stagioni.
Nell' animo infatti a chi viaggia,
le donne dischiudono il paesaggio,
emblemi più puri.*

C'è, è vero, lo sguardo umido e commosso del Cecchi (« E ora l' acquate di primavera — trapungono con frizzore d' aghi — scritture di celeste e d'oro — sopra le arene vaghe — a' termini della vuota città...» oppure: « una luna che non sa sbocciare — sopra una campagna — opaca che attende»), lo stesso sguardo commosso di *Pesci rossi* e di alcuni saggi di critica nei quali ciò che del Cecchi prevale e si rivela è appunto una sensibilità femminile, mal trattenuta e controllata. Passando di proposito dalla critica esasperata all' arte, alla poesia o al romanzo, non sappiamo che cosa il temperamento del Cecchi ci potrebbe offrire. Per ora i

saggi poetici e narrativi restano come un documento della sua sensibilità sulla quale bisognerà tornare a mente serena per rivalutare la sua critica della quale molto il Cecchi presume, e che porta senza dubbio un certo peso nell'affrontare questioni di sensibilità artistica che egli complica senza risolvere.

Bacchelli, Onofri, Campana, Moscardelli, Puccini, Cardarelli, Sbarbaro, Pea, Reborà, Papini, Soffici, Jahier sono nomi senza dei quali non si può chiudere una rassegna di poesia. Non c'è rivista o antologia nelle cui pagine non siano entrati, con tutti gli onori. Qualcuno, nonostante gli studi classici, vien direttamente dal futurismo, come Bacchelli; leggendo i suoi *Poemi lirici*, non sappiamo che cosa resti, definitivamente, in noi, eccezion fatta di qualche linea di paesaggio:

*Improvvisa, la fantasia m'ha condotto per le strade
rettilinee del Bolognese, bordate di rami
freddolosi, toccati dall'ottobre, con prospettive
di persiane verdi allineate sulle facciate.
Il Reno si stacca dai monti con incantevoli
indugi e prende spazio in pianura, alberi
e frutteti si spogliano con incredibile bellezza,
riposano al sole le terre...*

Vi resta, un poco, la coscienza delle cose viste con occhi di bambino assorto e guardingo; ma per tutto c'è come un senso di accidia, di pigrizia sonnolenta che ci fa veder tutto velato e impreciso. Arturo Onofri è giunto attraverso molte esperienze alla poesia frammentaria di *Orchestra*, che è la sua cosa migliore, piena di luce e di colori, agile, come staccata dal paesaggio. Appartiene senza dubbio al gruppo (foltissimo) dei paesisti, ed è dei meno commossi, secco, bravo, un virtuoso della linea e del colore. Mario Puccini è di questo gruppo il più esuberante: l'esercitazione stilistica gli frena, tal-

volta, l'esuberanza del temperamento, vivo, colorista, sentimentale; ma quando egli scrive senza preoccupazioni di stile e di scuola, che belle pagine chiare, armoniose, fresche gli vengon fuori! « La passeggiata, che ti riconduceva in linea, toglieva alle facciate delle case quella mano di lustro, che il buon umore dei giorni tranquilli vi aveva spalato. Osterie, piccoli caffè, venditori ambulanti, tutto e tutti pareva che volessero vietarti il passo. Le chiese anche ti invitavano, come quando eri ragazzo, per quei lumi, per quelle raggiere d'argento, per quelle pitture delle grazie ricevute. » Vincenzo Cardarelli rivela in *Prologhi* toni di poesia attenta e limpida e in *Viaggi nel Tempo* una virtù cauta di osservatore e di stilista per cui ritrae paesaggi e colori: « Il cielo, in quelle mattine, aveva il viola tenero e ombreggiato dell'inverno: inverno che si riposa: le nubi erano calate all'orizzonte come un leggero auspicio; miriadi di pesci, appena generate, salivano dal fondo in grande armonia a riscaldarsi al tepore della superficie. Un inesplicabile e lungo turbamento, che a giorni scoppiava in tempeste incredibilmente chiare, aveva fatto nascere la primavera sulle acque. I venti soffiavano dall'una all'altra direzione, carichi di pioggia, di sole, di odori, e il tempo sul mare era sempre mutevole e fluttuante, ostinandosi a non passare... E il silenzio estremamente sensibile dell'ora sembrava essere in subbuglio. Il mare, sotto il raggio smagliante della luna, mandava lampi taciturni, vagamente scosso da un vento che non esisteva. E io vi dico che in una maniera così trasognata e idillica non s'è mai messa in musica una notte di luna più straordinaria... » E che cosa resta da dire, ormai, di Campana, Sbarbaro, Pea, Rebora? Tacciono da qualche tempo; Campana in manicomio, gli altri contenti del successo di stampa che segnalò *Pianissimo* e *Trucoli* di Sbarbaro, i *Frammenti lirici* di Rebora.

Lo Spaventacchio di Pea. C'era veramente del buono, Rileggete « Il fonte battesimale » di Pea :

*La cupula del fonte con le stelle
e i tre sportelli con l'Annunciazione
con il Giordano, Cristo e San Giovanni
e un angelo affacciato a una finestra
ed una mano magra ad una brocca
stavano come cose capovolte,
come case incantate da millenni
in fondo a un mare, e c'era un lume adesso
che oscillava com'occhio che spiasse.*

O leggete qualche cosa di Reborà, dei *Frammenti lirici*, o delle poesie seminate in riviste, o fermatevi soltanto a rileggere Umberto Saba che ha frugato con i suoi occhi dovunque, riportandone visioni calme, d'una dolcezza intima e spensierata, o rileggete le belle *Elegie e Maryke* di Rosso di San Secondo che ha tentato dalla lirica al teatro e sempre ha portato un soffio di poesia vivida e appassionata: vedrete che se proprio nulla rimane nel nostro ricordo, vale la pena di tornare sul lavoro poetico di una generazione non del tutto passata. Altri si staccano con una personalità più precisa. Le caratteristiche, si sa, sono comuni, e sempre l'ispirazione è di fuori, con motivi importati dall'arte straniera, aggiungendo a Samain e Rimbaud già citati, se non erro, Maeterlinck e Claudel. Formano come un ponte di sbarramento tra la poesia nuova e l'ormai vecchia, decadentissima di Fausto Maria Martini, Guelfo Civinini, Marino Moretti, Novaro, tenue, delicata che basta un soffio per diradarla, gentile con un'armonia che non stanca; nuova nella sua passione accesa di Ada Negri; voluttuosa a rime obbligate, in versi lunghi e avvolgenti con insidia di rettili, di Amalia Guglielminetti che ha

il merito di non aver falsato la sua femminilità viziata, cerebrale e sensuale.

Dei giovani, Moscardelli ha fatto del cammino. Non diciamo che sia tutta oro l'opera sua, e qualche giudizio eccessivamente lusinghiero va ripensato. Educatore, se non erro, nell'atmosfera di *Lacerba*, risente del tardo futurismo che si veniva risolvendo sotto il morso di Papini. *La Mendica Muta* rivela chiaramente il contrasto di una personalità giovane che sta tra l'antico e il nuovo e non sa ancora prender partito deciso. C'è un poco di misticismo di maniera, maeterlinckiano e corazziniano senza necessità, ma ci sembra anche riuscito il tentativo di tradurre la poesia in pura musicalità interiore. « Le donne vestite di bianco passeggiavano indolentemente sorridenti nei viali di Villa Borghese, e pareva che il giorno non dovesse mai finire. Ma da qualche misterioso segno dell'aria si sentiva che il tramonto era prossimo. Non c'era vento, eppure qualche foglia di platano cadeva ed impiegava tanto per toccare terra, l'aria essendo così satura di denso sole. Sulla delicata linea dei monti lontani balenavano fiammelle rossastre che subito ricadevano, ma non erano spente. Una stanchezza non si sa di che, fermava tutte le cose al loro posto, ma le foglie continuavano a cadere: mentre le donne più belle a quell'ora inconsciamente andavano dall'uno all'altro viale. » Per il resto, il suo misticismo contemplativo, quando sia libero da esigenze di rime, si risolve in un lirismo pacato con echi ampi come i cerchi susseguentisi di un'acqua tranquilla turbata dalla pietra d'un bimbo: il lirismo ristagna nelle assonanze e nelle rime, peggio che nelle forme chiuse di un verseggiatore di scuola.

Non sapremmo dimenticare Linati, Soffici e Panzini. Linati è quello che abbiamo seguito con maggiore simpatia, attratti dall'interesse con cui egli ha saputo fissare chiaramente e senza eccesso di co-

lori e senza sforzi cerebrali un paesaggio e uno stato d'animo. La bella terra s'è stesa al suo sguardo, e percorrendola il cuore si è aperto come a una rivelazione attesa di gioia e di bellezza calma. Soffici è della razza dei buoni scrittori toscani: non c'è stato bisogno, per lui, di esercizi di stile e di contemplazione attenta per cogliere il colore, la linea, le ombre. A volte sembra irritarsi ed esasperarsi in vana ironia che dissolve, svolgendosi e completandosi con la necessità artistica, l'ispirazione, sicchè vien fuori un ritratto più di ironista e di critico di sè e d'altrui che d'un artista sereno. Un altro afflitto di inguaribile mal d'ironia è Alfredo Panzini. Panzini porta in giro i suoi occhi socchiusi ai quali un raggio troppo vivo di sole faccia sempre del male, e non lascia mai sfuggirsi l'occasione di cui poi non resta, nel nostro ricordo, che il senso d'una petulanza civettuola e infantile che si esercita in margine all'arte. Egli non viaggia in sleeping-car. Quando le scuole son chiuse e i marmocchi dimenticano alla spiaggia il latino, un biglietto circolare di prima classe o una bicicletta gli mettono nell'anima una certa gioia non senza una punta d'ironia amara. Non si può dire che nelle sue ultime cose si trovi un Panzini diverso dal primo, e sempre le sue prose staccate lo rivelano nel suo particolare atteggiamento misto d'ironia e di sentimentalità. In lui si avvertono gravi contrasti di situazioni e di espressione, e mezzi espressivi approfonditi: squarci di cielo visti dal finestrino d'un treno che fila, bagliori e fasci di luce, verdure profonde, giallore disseminato sulla bella terra sgravata del frutto maturo, covoni di grano d'oro che si allineano a perdita d'occhio. Ogni suo libro sembra a prima vista privo d'organicità e di unità, compilato come una raccolta di frammenti di visione e di espressione, provocati più dallo stato d'animo del momento, ironico e dispettoso, che dal bisogno di

crearsi un centro unico e un motivo fondamentale artistico. Alcune impressioni sono appena accennate, altre gettate come un motivo intorno al quale l'ispirazione si slarga, assume un respiro ampio, si snoda e si mantiene in uno stato di commozione semplice e suadente, con colori qua e là vaghi, ma che rappresentano le cose con una certa intensità e accentuazione sobria. « Che puro, che ridente mattino!.. Quali verdure profonde, allineate, ordinate! e qua e là ampi rettangoli gialli... e la bianchezza dei buoi si moveva giù per rompere le stoppie, nella frescura dell'alba. Dolce mattino georgico! Oh palpitare del lago di Virgilio!... » Il senso della commozione lirica è dato con colorazioni non peregrine, *puro, ridente, profondo, dolce*, giunta all'ultima possibilità di sviluppo in quella *frescura dell'alba*, con una pausa lunga, per riprendersi nella ricerca inquieta di non so che di pittorico e di palpitante (« Dolce mattino... oh palpitare del lago... »). Una volta incominciato, questi tentativi felicissimi di espressione pittorica non si arrestano, ma si condensano, a tratti e a cenni fuggevoli, in impressioni che nascondono, sotto la superficie narrativa, uno stato d'animo inquietante non occasionale, in aperto dissidio con la realtà e che cerca comporsi in unità artistica attraverso una vaga velata ironia e in oasi calme di visione e di rappresentazione. Approfondendola, quest'analisi si potrebbe documentare con quel periodare a fratture ma a movimenti decisi e rapidi e con quel periodare a sovrapposizione, a strati spessi, con spunti e costruzioni di bellezza, visioni che si rincorrono, immagini e colori che spiccano sullo sfondo ora snello e vivace, ora contorto e sforzato, con parole tolte dalla vivezza eternamente fresca della lingua e incastrata nella vivezza non meno fresca d'una espressione, riassaporata con voluttà. Pensiero che si scompone in atteggiamenti d'inquietudine sottile velata d'ironia e

si riafferma in forme di rappresentazione solida, fondendo nella plastica dell'espressione stati di contrasto i quali conservano, nella stessa natura frammentaria delle impressioni, una virtù continuativa.

Con una fisionomia propria si presenta Piero Jahier escito da un collegio teologale e capitato nel gruppo fiorentino della *Voce*, lasciato dietro il banco dei libri in quella bella libreria di via Cavour dove ci soffermavamo uscendo da una lezione pomeridiana di Raina o di Parodi ad ammirare dietro le vetrine le belle copertine dei libri recenti e la bella testa di Jahier china sui registri. L'impressione del suo viso chiuso e rigido d'allora e delle poche parole spiccate in rare occasioni non è stata mai scompagnata da quella della sua opera di scrittore formata lentamente, con un controllo morale continuo che ha il valore d'un dovere superiore. Quella stessa distanza netta ch'egli stabiliva allora con chi gli parlava persiste tra la sua opera e il lettore. Capirlo, e aderire a quei pochi segni della sua attività artistica che restano chiusi come il volto rigido d'un disciplinato, non è facile; gli manca quella virtù spontanea di commuovere e persuadere; e anche quando sembra possibile ch'egli provochi nel lettore un sentimento di simpatia, basta il tono freddo, moralistico e sottilmente ironico, per dirarla dispettosamente.

Dal gruppo della *Voce* e per vie diverse, non sono usciti che due artisti veri, di vena sincera e simpatica, Renato Serra e Scipio Slataper che non potremo mai ricordare senza rimpianto per il dono d'umanità larga ed aperta ch'essi portavano nella loro sensibilità squisita di poeti (vedere *Il mio Carso* di Slataper e gli scritti critici di Serra che restano a documento migliore di due personalità che cercavano i segni della loro umanità attraverso la poesia altrui o nella verginità rude e incantevole della terra) a disagio in un gruppo di gente che si esa-

sperava nel paradosso e nella critica, Prezzolini, Jahier, Soffici, Papini. Papini ha dato, di questa generazione, il maggior contributo oltre che al paradosso e alla critica, all'arte. Sono state rilevate nell'opera sua le derivazioni straniere alla sua individualità di pretto toscano, partigiano e popolano, che è riuscito a inserirsi nel movimento culturale europeo, passando attraverso tutte le esperienze e cercando di fissare, definitivamente, le caratteristiche nette della sua personalità complessa. S'è logorato nella filosofia e nella critica, con passaggi rapidi e violenti dal sistema al paradosso, dall'analisi alla stroncatura sommaria. Non c'è chi abbia più di lui guardato in giro e lontano, amando e odiando, esaltando e bestemmiano, sorpassandosi volta per volta, con l'ardore d'un neofita e d'un discepolo, con un acceso bisogno di conoscere e di ritrovarsi, fissare i limiti delle sue possibilità e superarli. Non è mai tornato indietro, e ogni passo della sua vita è stato sempre una posizione nuova, difesa accanitamente. Quelli che gli negano la sincerità hanno torto e non lo comprendono: restano, e resteranno, di lui alcune pagine autobiografiche che sono il documento più passionale d'una vita spinta da uno sconfinato ardore di conoscenza che s'è sempre risolto in amore e in odio, perchè nonostante le confessioni e le apparenze di aridità sentimentale, nessuno ha più di lui amato e odiato, dando molto della sua passione e della sua autoesperienza. La cultura europea di questi ultimi anni ha trovato in lui un propagandista mirabile, per le felici possibilità di rapida e ingorda adesione ch'egli ha nel suo spirito; e può anche esser passato per incostante e ingrato, mentre in verità si tratta di un cervello atto ad assorbire e superare rapidamente, utilizzando gli elementi più conformi alla sua individualità che non è regolata da un ritmo sicuro, originariamente anarchica e insopportabile. Restano di lui, oltre gli articoli sparsi in tutti

i giornali e le riviste del mondo, numerosi libri di arte di filosofia e di critica, passionali e accesi, alcuni documenti d'ingiustizia palese, altri contributi notevoli al movimento culturale europeo di questi anni. Dell'esperienza futurista, vissuta veramente con spiccata individualità e autonomia che non poteva rientrare nel programma d'assorbimento marinettiano, restano le *Cento pagine di poesia* nelle quali, senza preoccupazioni stilistiche, il Papini ha rivelato le sue ottime qualità di scrittore e di artista sereno, in pace con le cose che gli stanno d'intorno. Il suo libro migliore è, forse, *Un uomo finito*, ma più spesso siamo tentati di ritornare alla sua opera giovanile, e questo non solamente per il bisogno d'integrare la sua figura artistica con i documenti d'un passato che ci sfugge, sopraffatto dall'esperienza sempre nuova d'ogni giorno. La sua *Storia di Cristo* ha avuto un successo editoriale e di stampa grande, anche per il rumore di una sua conversione al cristianesimo e al cattolicesimo, essendosi egli sempre presentato sotto specie di uomo iconoclasta satanico e dispregiatore di tutto. A parte il successo, il libro è significativo per il limite di spiritualità raggiunto dall'insaziato bisogno di conoscere e, forse, di fissarsi del Papini. Cristo era l'unica figura della conoscenza umana e dell'arte, sulla quale il Papini non s'era fermato che per rapidi accenni. Autodidatta, egli non aveva mai letto i Vangeli e il resto della Bibbia: quando la figura di Cristo gli è apparsa, le si è avvicinato con un interesse più acuto del solito, perchè inatteso e sconosciuto. Non è dubbio che in questa conversione sia entrato molto dell'elemento artistico, fastoso, romantico e appassionato del cattolicesimo; anche l'intolleranza della nuova dottrina e della nuova fede deve aver avuto larga parte nell'episodio di una così rumorosa adesione. Prezzolini ha notato, se non ricordo male, che in tutto il libro del Pa-

pini, la figura di Cristo è straniata, lontana e evanescente: è perchè quella che più importa al Papini è l'esperienza cattolica e cattolicizzante, di cui si ha un altro documento nel *Dizionario dell'omo salvatico* ch'egli scrive in collaborazione col Giuliotti, e dal quale traspare chiaramente che gl'impeti del carattere morale del Papini non si sono acquetati.



NARRATORI

Da anni non pochi l'arte narrativa in Italia è oggetto di studio e di un interessamento al quale artisti e critici han dato un contributo notevole.

Da circa un secolo, dalla prima stesura cioè dei *Promessi Sposi* è un gran teorizzare intorno al romanzo e intorno alle facoltà inventive nostre ed altrui e intorno alla tradizione romanzesca italiana, d'importazione e di ricalco, finita col diventare spiccatamente romantica in un periodo nel quale i *Promessi Sposi* apparvero più che come l'espressione genuina di una lunga esperienza artistica e narrativa e delle facoltà artistiche di un popolo, una eccezione dovuta a un temperamento mirabile che riusciva a comporre in perfetta visione artistica elementi che il suo giudizio di critico e di teorico respingeva e condannava. Il romanticismo non si esaurì nell'opera degli imitatori e dei continuatori del Manzoni (Rosini, Grossi, Carcano, Cantù, Tommaseo) ma si svolse nel romanzo borghese (Barrili, Capranica, Bersezio, Farina, Percoto) che s'incontrava con i magnifici esemplari del romanticismo tedesco, e nell'opera degli scapigliati (Arrighi, Ghislanzoni, Tarchetti, Tronconi) la quale resta come un valore di curiosità, documento della avventurosa psicologia di un periodo storico nel quale le vicende del sentimento e della guerra s'alternavano con quelle dei costumi e d'una strana psicosi di *bohémien*s e di eccentrici.

Nel periodo successivo il romanzo assume forme ed atteggiamenti ben definiti, giungendo a quella divisione di carattere puramente scolastico ed estrinseco, di romanzo strettamente borghese, romanzo psicologico, romanzo militare, romanzo provinciale, e a suddivisioni infinite, come se fosse possibile segnare i termini che contraddistinguono l'elemento narrativo borghese dal militare, dallo psicologico, e chi più n'ha più ne metta, e come se tutti cotesti elementi non costituissero fusi in unità la materia artistica. In verità il romanzo borghese si determina durante questo periodo in forme precise, rivolgendosi a considerare e studiare esteticamente la formazione di una nuova società borghese succeduta alle antiche caste aristocratiche assorbite dall'unità nazionale che ebbe valore espressamente democratico. In un ambiente spirituale che per quanto democratizzato e imborghesito dal modo di pensare e di giudicare delle nuove classi che avevano fatto l'unità e le battaglie parlamentari e politiche e affrontavano e risolvevano alla stregua della loro mentalità i problemi della vita e dell'arte, conservava tuttavia i ricordi del passato, permangono non solo che nostalgia di costumi dell'antico: per cui accanto al romanzo che chiamiamo senz'altro borghese, s'affacciano elementi narrativi che o ritornano al passato visto e contemplato con occhi di moderni, o modernizzano addirittura, inquadrandoli in colori borghesi, scene e figure e tipi della vecchia società che aderiva a poco a poco alla nuova, integrandosi in essa, e perdendo i caratteri spiccatamente aristocratici, così come li perdeva nella vita, democratizzandosi ed esemplandosi sui costumi del periodo umbertino. Ma queste sono correnti sparse di opera narrativa, nella quale l'interessamento storico è appena accennato, restando invece accentuatissima la tendenza cronachistica. Domina in esse una volontà di attuare nel romanzo italiano la forma del-

l'opera narrativa francese, semplice, scorrevole, brillante, con intrichi sentimentali e descrizioni di ambienti che risentono del nuovo gusto architettonico e ornamentale, con analisi psicologiche limitate alle avventure del cuore e mondane, trapiantate pari pari dal Bourget sottile ed evidente nel guidare e sciogliere le sue analisi sapienti. Restano ben distinte dalle altre, che si esauriscono in descrizioni di ambienti e di classi umili, mescolando la sociologia all'arte, la cronaca all'invenzione, rifugiatesi nelle appendici dei giornali, e al gusto emozionato dei primitivi che restano al primo scalino dell'arte, intesa con caratteristiche strettamente narrative, popolari, a sensazione e poliziesche. I nomi, si sa, non sono molti (Invernizio, Misasi e una quantità di minori, derivati, in un certo senso, dagli scapigliati e dagli eccentrici del primo periodo); ma non è possibile saltarli, restando essi ancora oggi come documento non di attività isolate, ma di una tendenza che ha avuto larga presa sulla fantasia popolare che l'ha riallacciata alle forme antiche dell'arte, semplice, poetica, dei cantastorie fantasiosi che narrano storie d'amore e di morte, mescolando leggenda e realtà, ampliando la cronaca e inventando.

È poco, ma siamo già in un campo d'arte che cerca di formarsi e di determinarsi in linee nette, perchè nonostante che l'opera narrativa popolare da una parte mostri segni non propriamente autoctoni e il romanzo borghese sia di derivazione romantica alterata dal superficialismo galante e psicologico francese, si possono riconoscere loro i caratteri di un certo ambientamento di data più o meno lontana. Il romanzo estetizzante oggi è in gran parte finito, come sono finiti il romanzo di avventura, il romanzo militare, il romanzo psicologico, autobiografico od epistolare. Sono passati travolgendo seco nomi che hanno costituito il secolo d'oro dell'arte narrativa che va, poco più poco meno, sino ai primi del no-

vecento. Qualcuno si stampa ancora, legato a fama tenace che risorge di quando in quando: lo rivediamo in copertina nuova, con presentazioni che ostentano una certa umiltà e un senso di sopportazione per le grinze ch'esso presenta. Roba che passerà, col ricordo di altri libri e di altre fame che han costituito per lungo tempo la fisionomia spirituale in cui spiccavano personalità artistiche come D'Annunzio, Fogazzaro, Verga, Serao. Già il ricordo dei nomi e della loro opera ci appare lontano ed evanescente: Diego Angeli, Lucio D'Ambra, Colautti, Corradini, Rovetta, Mantegazza, Graf, Giacosa, Pratesi, Neera, Ferri. Un loro libro ristampato ci sembra come preso dalla libreria, polveroso e onesto, con ancora i segni della simpatia viva con cui lo leggemmo, e che non è più quella di oggi storica e documentaria. Quelli che tornano in onore oggi sono Fucini e Martini. Che io sappia, Fucini non è stato mai dimenticato, e le cose sue sono state sempre tenute in onore; ma era un onore scolastico e convenzionale, che non usciva al di là dei banchi della scuola dove era facile trovar le *Veglie di Neri*; ed è bene che sia, finalmente, uscito dalla scuola per interessare una generazione che non sa scrivere, non sa stendere con naturalezza e semplicità una pagina discorsiva e non sa chiamare una cosa con la parola sua. Martini s'è ripresentato da sè, senza bisogno di riesumazioni, perchè egli è ancora vivo e vegeto, com'è chiaro il suo eloquio toscano che sembra polla d'acqua scorrente limpida e fresca.

Valore di riesumazione hanno avuto le ristampe dell'Oriani e del Dossi. L'interessamento dell'opera artistica dell'Oriani è derivato dal largo entusiasmo che il pensatore, morto, ha provocato nella nuova generazione, ed è tutto qui il significato di una ristampa dei romanzi la quale non ha avuto successo per il fatto stesso che mentre *La lotta politica* e *La rivolta ideale* e qualche altra raccolta di scritti

politici e sociologici rivelano un pensatore forte e organico, tanto più grande quanto più misconosciuto, l'opera artistica non fonde in unità il pensiero e la fantasia, la visione d'arte e le personali aspirazioni; cosicchè leggendo i suoi saggi politici la nostra simpatia aderisce allo spirito dell'artista, e la prima impressione leggendo i romanzi è di sbigottimento e come di repulsione. Nel Dossi i nostri decadenti han visto un precursore, e non è tutto qui il valore della sua riesumazione, dovuta forse a una tarda giustizia del tempo. Rimane tuttavia come un *cliché*: l'arte sua ha elementi caduchi, personali, ma estrinseci e artificiosi.

Chi è letto ancora, e sempre sarà, è De Amicis. La sua figura non scompare; molto tempo è passato da quando lo leggemmo la prima volta, e si riapre con lo stesso piacere, e sempre l'emozione è viva, quel vangelo educativo che ha provato la sensibilità di generazioni parecchie. I suoi libri di viaggio sono quasi dimenticati, (e il giudizio sommario col quale oggi sono ripudiati non ci sembra giusto); ma vale la pena rileggerli di quando in quando per paragonare stati d'animo diversi, quello del De Amicis che apriva i suoi occhi di grande fanciullo ad ammirare le grandi cattedrali e le belle donne e i tramonti dei paesi stranieri, con una commozione puramente estetica, e quello dei contemporanei che portano lontano le preoccupazioni economiche, politiche, partigiane dei loro paesi, perdendosi in calcoli di cifre e di probabilità senza fine. Era il buon borghese ex militare delle guerre d'indipendenza, il quale metteva la testa fuori ad ammirare le buone cose di casa altrui, contento che tutto fosse buono e bello, perchè così s'avviavano ad essere le cose in casa sua: il buon borghese pronto a stringer la mano a tutti, e a dir bene di tutti. Temperamento oltremodo ingenuo, poco passionale, scrittore meccanico, ha visto tutto roseo, la vita militare e la

lotta di classe. Leggendolo, avvertiamo che nessuno più di lui è schivo della menzogna convenzionale, e che l'esagerazione, l'ottimismo, la sensibilità eccessiva sono risultato del suo carattere ch'egli non deformò mai sugli esemplari altrui. Potremmo accanto al De Amicis ricordare il De Marchi per quella tendenza educativa e moralistica che informò l'opera loro; ma il De Marchi è più vicino al Manzoni, e con una esperienza artistica sicura. Il De Amicis cede alla sua vena facile e abbondante di scrittore, fantasioso, versatile, verboso (vedere il libro prolisso *Gli Amici* che da la prova della sua virtuosità); il De Marchi è più artista, con sentimenti profondi, e con una vena d'umorista che lo avvicina ai maestri.

Tutto questo oggi rimane con un valore esclusivamente storico. Non ha creato una tradizione, anche se ha avuto per molto tempo largo consenso di lettori e di scrittori. Il romanzo dannunziano è quello che occupa tutto il principio di secolo, imitato e rifatto in mille modi, nello stile e nelle pagine discorsive, nelle pose e nelle audacie, e soprattutto nell'estetismo letterario che ha trovato cultori non pochi in gente alla quale non sapremmo riconoscere qualità sode di artisti, sì d'imitatori e di dilettanti. Dell'opera narrativa dannunziana ci siamo occupati, e non è il caso di tornarci su. Imitato con discrezione in tempi nei quali Andrea Sperelli, Giorgio Aurispa, Tullio Hermil potevano passare per eroi e tipi rappresentativi della nuova società, esso è passato per le mani di scolari maggiori e minori, il più importante dei quali è Guido Da Verona contro la cui opera s'appuntano gli strali dei critici e degli scrittori falliti. A parte il cinismo e quella sete insaziata di esotismo e di cosmopolitismo che il Da Verona drammatizza nei suoi romanzi, è certo che qualità buone di scrittore — se non di artista — sono nel suo temperamento: temperamento che non

si svolgerà più, anzi che non s'è mai svolto dai primi assaggi riusciti di *Colei che non si deve amare*, *La vita comincia domani*, ecc., perchè il Da Verona aveva attuato quella facilità di eloquio da giovin signore che ha letto molto, molto apprendendo dei giri di frase e della artificiosa sensibilità altrui, e della sensibilità del movimento, dei direttissimi in corsa, dinamica e moderna, insegnatagli alla scuola del futurismo. Non è del tutto esatto dire che proceda dal D'Annunzio. Dal D'Annunzio ha appreso in misura limitata l'attitudine delle immagini riempite in lui di puro suono verbale. Concretizza con Oietti, Zuccoli e qualche altro ch'è inutile nominare, il tipo del letterato dilettante, bravo a tagliare un romanzo come a giudicare un quadro d'artista o un cavallo da corsa: letterato di gusto molto discutibile, assai ben quotato sul mercato librario.

Qualche anno fa, con la celebrazione dell'ottantesimo anniversario del Verga, ci fu una ripresa d'interesse per l'opera del maestro. Si dissero cose molto istruttive, e si predicò anche un ritorno al Verga. Un ritorno a Verga sarebbe stato un ritorno all'arte realista che in Italia era stata indicata, prima che dal Verga, dal Capuana, ingegno finissimo di critico e di artista. Di tutto il gran parlare d'allora restano qualche articolo e l'ottimo libro di Luigi Russo. Verga resta più lontano che mai, e più solitario che mai, nella sua grandezza non raggiunta. Tentativi d'imitarlo e di continuarlo non sono mancati, e ne resta qualche traccia isolata che documenta della inutilità della imitazione quando difetti il temperamento artistico. Continuato, sotto un certo aspetto, è stato il romanzo fogazzariano, dolciastro, torbido, sentimentale, ultimo bagliore d'un romanticismo che ripiegava le sue bandiere, tentando di rinnovarsi, e di risorgere in nuova veste, affrontando problemi morali, sociologici, religiosi. *Il Mistero d'un poeta* e *Malombra* restano come documento

d'un temperamento artistico non ancora chiarito, che si rivela definitivamente in quella tetralogia romanzesca che va da *Piccolo mondo antico* (un capolavoro di oggettivazione) sino a *Leila* dove il mondo sentimentale dell'autore si intorbida maggiormente, e si complica, non risolvendosi, quel problema religioso intorno al quale il Fogazzaro ha incentrato larga parte della sua attività di critico e di pensatore da salotto. L'umanità dei suoi protagonisti da *Malombra* e *Daniele Cortis* sino a *Leila* non s'è svolta. Il loro mondo interiore è rimasto sempre confuso e imprecisato, con preoccupazioni moralistiche che a volta raggiungono l'ossessione lancinante di una idea fissa. Può sembrare a prima vista che il Fogazzaro risolva e fonda il connubio, sul quale il suo carattere di pensatore dilettante insiste, tra arte e pensiero, rappresentazione di sentimenti e di idee, e lo risolva intrecciando bellamente il sacro e il profano, l'amore di Dio e della chiesa e l'amor carnale; ma è in questo il segno del hiatus che l'opera più significativa del Fogazzaro rivela, a parte il sensualismo voluttuoso che affligge i suoi personaggi sotto la superficie sentimentale e religiosa. Al Fogazzaro si riallaccia Virgilio Brocchi, e più spiccatamente nell'*Isola sonante*, nel *Labirinto*, in *Mitì*. I personaggi maschili non variano: propagandisti ed esaltati, voluttuosi sotto la veste borghese di pensatori astratti: dramma della nuova coscienza religiosa e cattolica, quando era ancora di moda drammatizzare una rivolta di gente che volendo rinnovare la Chiesa e le forme del culto veniva a negare il valore storico della Chiesa stessa che è per natura conservatrice e gerarchica. Passata la moda, e soffocato il movimento eterodosso dall'enciclica di Pio X, son rimaste le solite storie di lotte sociali, di lotte di classe alle quali tutti si sono più o meno applicati, con interessamenti vari, e con tendenze diverse. Il Brocchi

non ha portato in esse convinzioni nè di studioso, nè di acceso partigiano: i suoi eroi restan fuori di ogni movimento d'idee, staccati dalla vita che intenderebbero vivere, aderendo ad essa attraverso sentimenti astratti. Il Beltramelli, autore di quel *Travaglio dell'uomo nuovo* il quale uomo nuovo è proprio colui che ha schiacciato gli eroi e i protagonisti da romanzi e da novelle rosseggianti del Beltramelli, è un curioso miscuglio di verbosa fantasia dannunziana e di realismo caricaturale affogato in colori vivi e in pose melodrammatiche che ci allontanano sempre più da quel mondo statico che il Beltramelli costruisce, nel quale la sola cosa che ci accada di avvertire è la rapidità discorsiva delle persone che sembrano parlare con tutte le peculiarità della loro koinè diálectos e del loro gestire animato. Dalla tendenza caricaturale, inavvertita, del Beltramelli, è sorta la satira del *Cavalier Mostardo* che segna il passaggio alla posizione beltramelliana di fronte all'uomo nuovo i cui atteggiamenti non variano di molto da quelli che lo scrittore coglieva negli *Uomini rossi*. D'altra parte non ci lasciamo ingannare dallo pseudo lirismo delle sue migliori pagine, ottenuto semplicemente con ampiezza verbosa.

Ci son molti dei vecchi e dei nuovi che scrivono ancora. Ci sono le donne: Matilde Serao scrive le preghiere per varie occasioni, stentate, artificiose, fredde nelle quali la commozione e la situazione psicologica sono identiche a quelle delle persone dei suoi romanzi, ahimè, giovanili, e anche di quell'astro *Ella non rispose*: frammenti che potrebbero bene essere inquadrati nelle pagine narrative di *Cuore inferno*, *L'infedele*, *Dopo il perdono*, romanzi d'ambiente e di vita osservata con occhio attento, ma freddo, nonostante il calore riflesso di molti episodi nei quali l'artista cede alla scrittrice di facile e abbondantissima vena; Ada Negri trasfonde la sua

interna passione in novelle scarnite che sembrano uscite dal sogno o da un incubo di febbre; Amalia Guglielminetti stempera la sua femminilità viziata in novelle inconcludenti nelle quali riversa la sua esperienza sensuale cerebrale; Sibilla Aleramo atteggia i molteplici episodi antobiografici in frammenti lirici dai quali traspare il fondo inquieto della sua personalità errante; Annie Vivanti dal tempo di *Zingaresca* e dei *Divoratori* si moltiplica in un mondo di passioni svolte con un interessamento astratto che non le dà una emozione pari alle cose che descrive in *Circe*, *Vae victis*, *Naja tripudians*, guardate con attenzione frettolosa e registrate schematicamente. Senza dubbio, delle scrittrici, omettendo le altre che alla letteratura femminile hanno dato un contributo di diletterismo e di pedagogismo, la più nobile è Grazia Deledda: è vero che il suo mondo è rimasto quello primitivo sardo, acceso e sanguinario; ma ogni volta che lo descrive essa lo raffina nella sua fantasia e nell'arte sua, lo approfondisce e lo svolge: le si rimprovera una fissità monotona di tipi e di situazioni, ed è appunto in questa insistenza appassionata il valore dell'arte sua contenuta in un mondo immutabile, con passioni radicate nella sua natura stessa.

Un ritorno d'interesse vivo è oggi per l'arte narrativa di Luigi Pirandello, che non si allontana dal significato umoristico dell'opera drammatica. Qualche cosa, se non tutto, dell'opera narrativa pirandelliana resterà; se non *Il turno*, o *Il fu Mattia Pascal*, o *Suo marito*, o *Si gira*, in cui l'umorismo è accentuato oltre misura, molte novelle espresse dall'ispirazione genuina non deformata dall'abitudine artistica che ormai nel Pirandello è diventata meccanica, abito mentale che nasconde e soffoca il pathos necessario a ogni creazione artistica. L'umorismo del Bontempelli è più sottile, più cauto e meno meccanico: dalle prime raccolte di

novelle in cui l'umorismo appariva non ancora separato da elementi estranei e non ancora chiarito, sino a oggi il Bontempelli si è senza dubbio affinato lasciando anche dimenticare la tendenza a voler fare dell'umorismo di scuola, appreso dai buoni esemplari inglesi.

Il bilancio potrebbe esser continuato ancora per molte pagine, senza presumere di poterlo esaurire. Ma bisogna tacere dei minori i quali pure han dato un contributo notevole all'arte narrativa, specie nel periodo del dopoguerra che ci ha trovati con una insoddisfatta brama di leggere e di provare sempre più la nostra sensibilità. Ma il dopoguerra ha favorito in intensità il dilagare di una letteratura romanzesca a scapito del suo intimo valore artistico; e ci son nomi che sentiamo di non poter neanche elencare in nota, tanto li sentiamo lontani da ogni significazione artistica. Molti che non erano mai andati più in là delle edizioni clandestine, han trovato editori prodighi che han lanciato sul mercato librario centinaia di migliaia di copie di presunti capolavori già scomparsi, di cui non resta neppure il ricordo, con copertine a colori vivaci e dai titoli affascinanti. Alla moda hanno obbedito anche scrittori austeri, scrittori di professione, ai quali non è sembrato vero di cogliere l'occasione per ripresentarsi in nuove vesti e in compagnia dei più audaci, avanguardisti di un'arte che è stata assorbita subito dal buon senso e dalla tenace volontà di assettamento delle classi nuove sorte dalla guerra e dalla pace.

Tanto dilagare di letteratura romanzesca non ha però impedito che l'arte di Federico Tozzi entrasse nella coscienza e nella simpatia, tarda, dei contemporanei che allo scrittore morto resero lodi che superano il valore della sua opera (vedere *Tre Croci* e *Il Podere*) che è più nello studio stilistico che nella forza fantastica, e più nello sforzo di gareg-

giare con gli esemplari ottimi, ripudiando congegni e artificiosità, e procedendo con una certa nudezza espressiva che rivela l'ossatura debole dei suoi romanzi nei quali ciò che resta è una intima e commossa adesione alla umanità vinta dei suoi personaggi. Il dilagare sembra intanto ormai finito, e qualche buona cosa, sopraffatta un tempo dai rumori reclamistici, riappare al nostro interesse di curiosi e di storici ancora un poco frettolosi, come le favole del povero Morselli, *Verginità* di F. M. Martini, e i romanzi del Saponaro che è uno scrittore onesto. Un brutto romanzo cronachistico al di sotto di tutta la macerata cronaca macabra che affiora in margine ai delitti e ai processi giudiziarii, è quel *Delitto* del Saporì di fronte al quale le calunniatè opere del Mastriani e della Invernizio acquistano valore assai di nobiltà e di dignità d'arte. Gli scrittori non mancano, e molti nomi occorrono alla memoria ogni volta che si ripensa la tormentata via attraverso la quale l'arte, nella coscienza umana, passa: nomi di scrittori noti e ignoti che a un sogno d'arte dedicano più di una laboriosa vigilia, e che tentano di continuare la tradizione o del romanzo militare (Bechi) o del romanzo marinaresco (Milanesi) o del romanzo storico (G. Colucci). Giuseppe Colucci esordì due anni fa con un romanzo dell'epoca imperiale romana e l'anno passato ha ricostituito seccamente la figura di S. Ignazio martire, inquadrandola nella fastosità morente del mondo pagano. Ma l'opera d'arte non c'è. L'arte decadente, determinandosi in caratteristiche forti, fa il suo sforzo maggiore nell'opera di G. A. Borgese.

G. A. Borgese non è contento di aver pensato e scritto la *Storia della critica romantica in Italia* che fu tenuta al battesimo editoriale dal Croce quando apparve la prima volta negli anni in cui le attitudini e la volontà dell'autore erano già più che una promessa, ed è stata ristampata tre anni

or sono in una edizione dei Treves per la quale tutti gli amici e i *claqueurs*, compresi gli incompetenti, han dato fiato alle trombe della loro ignoranza servile. Non è contento di aver pubblicato gli *Studi di letterature moderne* che sono inferiori alla gravità mentale che egli il Borghese ci ha abituati ad ammirare nelle cose sue. Non è contento dei volumi di *La vita e il libro* nei quali ha riunito le divagazioni cerebrali quasi cotidiane intorno alle novità che via via son venute alla luce dell'arte e della coltura europea in tempi in cui c'era qualche cosa sulla quale fermare la nostra attenzione. A furia di doversi supporre una certa sensibilità sulle orme di quella altrui, anche il Borgese ha voluto fare il gran passo e scrivere due romanzi e mettere insieme un libro di *Poesie*.

Fu quel caro, troppo caro, amico Tonelli che annunciò la morte della critica, forse perchè aveva sentito esaurire in se quelle poche possibilità di una critica approssimativa che aveva dato la misura dell'ingegno di lui e per qualche tempo, nel concetto degli orecchianti e dei gazzettieri, era passata per critica seria. Il Borgese taceva da qualche tempo. C'era stata di mezzo la guerra e il mercato librario, dopo la guerra, soffriva d'ingorgo. Chi continuava impassibilmente a scrivere di critica era il Cecchi, ma anch'egli si riteneva un artista, e questa doveva essere una ragione di più perchè il Borgese, sentendosi stanco del mestiere, e avvertendo non so che smanie artistiche, sentenziasse gravemente e definitivamente che era passato il tempo della critica e che, ormai, anche i critici si avviavano all'arte. *Rubè* e *I vivi e i morti* hanno senza dubbio un valore importantissimo nella storia del romanzo italiano di questi ultimi anni. Sono i soli romanzi, sinora, del dopoguerra; nonostante che la guerra e il dopoguerra siano rappresentati con colori i quali restano estrinseci, non approfonditi nelle

loro ragioni ideali e non compresi in tutta la loro tragicità logica e pienamente giustificantesi nella storia. Provandosi nel romanzo, il Borgese non è riuscito a liberarsi dalla sovrastruttura dei romanzi dannunziani, estendendo sino alle ultime possibilità il tono essenziale delle persone del D'Annunzio, l'oratoria e l'introspezione. Diremo che l'oratoria pervade tutta l'opera del Borgese, e l'insistenza all'introspezione è presa, come ha fatto il D'Annunzio, dai russi, dai grandi russi. Con questo in difetto: che mentre nei russi l'introspezione è maturata artisticamente, ed è logica diretta da un destino che è poi il risultato delle condizioni ambientali, di coltura, di civiltà ecc., nel D'Annunzio e nel Borgese è prova di estetismo, come ogni altra cosa, quasi un rivivere esteticamente, nei loro eroi, quelle attività di ragionamento, circoscritto alla propria personalità e alle proprie possibilità, un trasporto audace di una speciale attitudine spirituale nel campo meschino dei sensuali e degli esteti. Nel Borgese questi episodi, sia lecito chiamarli così, sembrano a prima lettura le cose meglio riuscite; ma, ritornandoci su a romanzo finito, essi risaltano nella loro vera tonalità di pezzi egualmente d'oratoria, staccati come prove di stile e di sofismi.

Senza dubbio *Rubé* e *I vivi e i morti* sono lo sforzo maggiore dell'arte decadente del dopoguerra che brancola come gli eroi borgesiani.

NOTE

A parte le lacune che il libro potrà presentare, corrispondenti tutte, quale più quale meno, alla forma mentis e alla posizione spirituale con cui problemi e nomi della letteratura italiana sono stati studiati, mi son già reso conto da me delle critiche che al libro potranno essere mosse. Dirò dunque che non c'è bisogno di metter le mani avanti per parare questa o quella critica, o per giustificare e riempire questa o quella lacuna. Il libro ha valore per quello che è, e bisogna accettarlo così, sicuri che, come nessun problema può essere completamente svolto e esaurito in un abbozzo sintetico, resteranno senza dubbio ancora idee e nomi svolti o da svolgere da altri, in altri libri e studi sapienti.

A proposito della poesia del Foscolo non ho citato il saggio del Citanna contro il quale si accanisce tuttora certa critica parassitaria. Il lettore studioso supplirà da se all'assenza totale di citazioni e di riferimenti bibliografici, mantenuta a duro prezzo, perché qua e là mi sarebbe stato caro e, lo dico chiaramente, di sollievo, sfogliare libri altrui, come, nel caso del Foscolo, il farraginoso pesante e per tre quarti inutile libro del professore Eugenio Donadoni il quale è riuscito ad appesantire la poesia fosciana con la valanga delle pagine arruffate come la sua capigliatura. Dir male, e dirlo con sincerità, senza zuccherini, può sembrare violenza, e voglia di attaccar brighe, anche quando sia onesta volontà di « chiarire », come si dice ormai da tutti. Ed allora è meglio tacere e passare oltre.

Per il Leopardi è da vedere l'« Itinerario leopardiano » di Valentino Piccoli, del quale non dico nulla, per non dire tutto il bene che l'autore pensa di se. Il quale autore può senz'altro ritenere che non s'è letto il suo libro, come non s'è letta tanta altra roba ch'egli, Valentino, invece ha letta.

Per Manzoni non è ancora finita la gazzarra alla quale riviste e giornali prendono parte aprendo pettegolezzi noiosi e antipatici a proposito dei capelli di Lucia, dei figli del sarto, delle conversioni eccetera. Ha cominciato, sotto la guida di quell'immortale contemporaneo del Manzoni che si chiama Eugenio Checchi, « Il giornale d'Italia », trascinandosi dietro le lettere le repliche e le controrepliche dei professori - preti e dei soliti abbonati che han pagato con noiosità indescrivibili il loro tributo di ammirazione all'arte di Manzoni e all'acume critico della giallocanuta testa di Checchi Eugenio uomo venerando. Del resto in quest'anno

commemorativo la bibliografia manzoniana è stata abbondantissima e si può anche trovar del buono. Il segreto sta nel sorvolare su roba firmata da gente noiosa per antico pelo.

Della « Polemica carducciana » svolta su giornali e riviste tredici o quattordici anni or sono, son rimasti documenti in un libro del Romagnoli, uno dei più accesi combattenti d'allora. Essa deviò e si smarri in polemiche accessorie, per opera di dilettanti e di fanatici i quali avevan ragione di parteggiare pro o contro il Carducci simpatizzando o non con i suoi difensori. Tutto sommato, un libro sul Carducci, come ci sono parecchi sul Pascoli e sul D'Annunzio, non c'è. Articoli molti, saggi di riviste, conferenze e commemorazioni, qualche tesi di laurea.

Un libro molto significativo, vivamente discusso, è uscito l'anno passato: « Dal romanticismo al futurismo » di Francesco Flora. Un giudizio anodino su questo libro sembra ormai definitivo: arruffato. Bisogna tener conto, invece, della esasperata volontà dell'autore di lasciarsi dietro tutta la parte falsa e caduca dell'arte di questi ultimi anni, e guardare a quello che di veramente vitale l'arte ha prodotto. Questo libro è da rileggere subito dopo « Il pastore, il gregge e la zampogna » del Thovez: ha un respiro più largo di questo, e studia e analizza più cose. A questo libro si rimanda per quanto può riguardare il capitolo « Le forme chiuse » e l'altro « Decadenti e futuristi » che sono di proposito incompleti e non esaurienti. Del resto una storia ad usum delphini che comprenda i nomi e le caratteristiche di tutti i poeti e poetucoli che cantano sotto il bel cielo d'Italia può esser fatta dal primo venuto che voglia completa l'iconografia del bel Parnaso italiano, senza neppure omettere la maschera di Mussolini, facitore di versi, e poeta così in contrasto col Mussolini di oggi. Una siffatta galleria noi l'abbandoniamo volentieri a chi la vagheggi, per consumo degl'interessati che in questo libro non han trovato posto.

Pei « Narratori » è da vedere il bel libro di Luigi Russo (« I Narratori ». Fondazione Leonardo, Roma 1923) che toglie la volontà agli altri di fare qualche cosa di diverso o di approssimativamente simile.

Il capitolo pecca di omissioni molte; ma è da ricordare quanto è stato detto prima. Del resto, per formarsi un concetto corrente dell'arte narrativa di questi ultimi anni, basta leggere gli avvisi bibliografici (per esempio, quelli di Mondadori) e poi un libro, a piacere. Mondadori non rende un bel servizio all'arte e alla cultura italiana: per romanzi del genere di quelli che si stampano oggi in Italia, è un'ironia quel lusso di annunci reclamistici, di copertine e di carta.

Roma, Agosto 1923.

INDICE

Introduzione	pag. 1
Foscolo, Leopardi, Manzoni	» 11
Da Carducci a D'Annunzio	» 65
Le forme chiuse	» 133
Decadenti e futuristi	» 165
Narratori	» 191
Note	» 205



LI.H.

P5914z

193887

Author Piccolo, Francesco

Title Zodiaco letterario.

DATE

NAME OF BORROWER.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

